act
editura

Cinema I

imaginea - mișcare

gilles deleuze

cinemag

Scanned with OKEN Scanner

GILLES DELEUZE

CINEMA 1

Imaginea-mișcare

Traducere:
ȘTEFANA și IOAN POP-CURȘEU

Notă asupra ediției:
IOAN POP-CURȘEU

Revizie și postfață:
BOGDAN GHIU

TACT
EDITURA

Această carte a fost editată cu sprijinul
Ministerului Francez al Afacerilor Externe și al Ambasadei Franței în România

«Cet ouvrage a bénéficié du soutien des Programmes d'aide à la publication
de l'Institut français/ministère français des affaires étrangères et européennes.»

Lucrare apărută cu sprijinul
Ministerului Francez al Culturii – Centrul Național de Carte

Ouvrage publié avec le concours du
Ministère français chargé de la Culture – Centre National du Livre

Colecția:

CINEMAG

Coordonatori:
IOAN POP-CURȘEU
ADINA PAȘCA

GILLES DELEUZE

CINEMA 1, *L'Image - mouvement*

© 1983 by les Editions de Minuit
© TACT, 2012, pentru versiunea în limba română

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

DELEUZE, GILLES
Cinema / Gilles Deleuze; trad.: Ștefana și Ioan Pop-Curșeu;
postf.: Bogdan Ghiu. - Cluj-Napoca: Tact, 2012
vol.
ISBN 978-606-8437-02-6
Vol. 1.: Imaginea-mișcare. - Bibliogr. - Index. -
2012. - ISBN 978-606-8437-01-9

I. Pop-Curșeu, Ștefana (trad.)
II. Pop-Curșeu, Ioan (trad.)
III. Ghiu, Bogdan (postf.)

778.5
791.43

Scanned with OKEN Scanner

Notă asupra ediției

Iată că, în sfârșit, apare în limba română, în urma unui proiect ambițios al editurii Tact, întâiul volum pe care filozoful francez Gilles Deleuze l-a consacrat teoriei filmului în 1983, *Cinema 1. Imaginea-mișcare.* Apariția lui va fi urmată de *Cinema 2. Imaginea-timp* (1985), care se înscrie în continuitatea perfectă a gândirii deleuziene din primul tom. Deși au trecut aproape treizeci de ani de la publicarea acestor ample studii teoretice în Franța, la Éditions de Minuit, ele rămân încă extrem de actuale, iar traducerea lor în România este mai mult decât binevenită, esențială am putea spune. Căci în domeniul studiilor cinematografice, multe grile interpretative s-au perimat oarecum, fie că vorbim de structuralism, de psihanaliză, de marxism sau de fenomenologie, în vreme ce Deleuze are parte de comentarii din ce în ce mai dese, mai ample, cu toate că nu întotdeauna lipsite de critici. În cadrul tuturor colocviilor internaționale de cinema, în majoritatea publicațiilor de teoria filmului, Deleuze este citat, comentat, atacat, toate acestea vădind extraordinara vitalitate a unei gândiri mereu mobile și surprinzătoare.

Imaginea-mișcare afirmă o multiplă originalitate a autorului său și surprinde cititorii prin bogăția de referințe și prin varietatea pistelor de interpretare a filmelor citate. Deleuze a văzut și clasificat sute de filme, însă nu s-a raportat la ele în funcție de categoriile clasice de gen, deja stabilite (= reificate) în istoria și teoria cinematografului, ci le-a abordat în funcție de o grilă filozofică extrem de personală. Sigur că în *Imaginea-mișcare* se regăsesc pagini strălucitoare despre western, despre comedia burlescă, despre filmul negru sau despre filmul istoric. Sigur că discuția pe autori, obișnuită în abordările clasice ale domeniului, apare și

Scanned with OKEN Scanner

aici, în comentarii pertinente despre Eisenstein, Vertov, Bergman, John Ford, D. W. Griffith, Cecil B. De Mille, Hitchcock, ca să nu citățm decât numele cel mai des invocate de Gilles Deleuze...

Abordarea pe genuri și autori este însă susținută de o perspectivă filozofică puternică, în care Deleuze preia pentru nevoi proprii o sumă de concepte de la câteva nume grele ale filozofiei. În prima linie se detașează Henri Bergson și C. S. Peirce, care sunt poate mai des invocați în *Imaginea-mișcare* decât orice autor de film. De la primul, Deleuze preia o foarte revoluționară gândire asupra mișcării, demonstrând cum cinemaul pune în practică intuițiile extraordinare ale lui Bergson și arătând că bergsonismul este intim legat de spiritul noului mijloc de expresie vizuală, în ciuda faptului că Henri Bergson însuși nu a părut să manifeste o foarte mare comprehensiune față de a șaptea artă, atunci când a abordat-o direct. De la al doilea, de la C. S. Peirce, Deleuze preia aproape în întregime o laborioasă clasificare a semnelor, pe care o adaptează, o nuanțează și o rafinează, ajustând-o la realitatea mobilă a imaginii filmice. Lui Bergson și Peirce li se adaugă Nietzsche, de la care Deleuze împrumută câteva considerații despre istorie (aplicate filmului istoric), Platon, cu a sa teorie a ideilor, Kant, cu distincția între sublimul matematic (specific școlii franceze de film, adică așa-numitului impresionism) și sublimul dinamic (specific expresionismului german), Maine de Biran (cu anumite considerații despre afecțiune), ba chiar și Marx (în măsura în care gândirea sa i-a influențat pe cineaștii sovietici, pe neorealiștii italieni sau pe autorii din Noul Val francez).

Pe Deleuze îl interesează în permanență și raportul cinemaului cu celelalte arte, în special cu pictura, dar și cu muzica sau literatura, ca să nu vorbim de fotografie, ale cărei cuceriri tehnice au fost determinante pentru invenția fraților Lumière. Sunt memorabile legăturile țesute de autor între cadrul pictural și cel cinematografic, între evoluția perspectivei în pictură și film, sau între utilizarea culorii în cele două arte. De asemenea, surprind trimiterile la raportul dintre Corneille și Racine (dar inversat), când este vorba de Kurosawa și Mizoguchi, sau la paralela între Zola și Huysmans, când se discută naturalismul cinematografic al unor autori ca Stroheim și Buñuel. Aceste trimiteri, aceste legături nu sunt însă la Deleuze niciodată mecanice, liniare, ci mereu proaspete, surprinzătoare, agile și vii.

Scanned with OKEN Scanner

Prin dialogul instituit între aceste surse și perspective multiple, *Imaginea-mișcare* pune câteva probleme de maximă importanță pentru teoria și estetica filmului. Deleuze se întreabă în permanență cum gândesc autorii de filme cu ajutorul imaginilor-mișcare (împărțite în trei tipuri principale: imagini-percepție, imagini-acțiune, imagini-afecțiune) și în ce măsură intuițiile lor pot fi traduse în limbajul aspru al conceptelor filozofice. În paralel cu această întrebare fondatoare, filozoful francez încearcă să arate cum s-a înscris cinemaul în lumea formelor artistice, dar și cum a schimbat el modul de gândire al oamenilor, impunând o nouă concepție despre mișcare și despre timp (acesta fiind cu precădere subiectul volumului II), ba chiar modificând în profunzime modurile perceptive și formele de acțiune.

Acestea fiind spuse, trebuie subliniat faptul că aventura conceptuală a lui Deleuze, privită din punct de vedere strict lingvistic, a dat multă bătaie de cap traducătorilor. A fost nevoie de asumarea unei poziții clare, anume aceea că e nevoie să se ofere cititorilor un text românesc cât mai fluid, coerent, dar și cât mai puțin greoi, unde să se regăsească atât rigoarea de la nivelul conceptelor, cât și subtilitățile unei scrieri metaforice, pe care Deleuze nu și-o interzice niciodată.

În consecință, am hotărât să dăm o formă limpede fiecărui termen în parte, respectată de-a lungul întregului text, dar fără reproducerea între paranteze a termenului francez corespunzător, procedeu care nu ar fi fost relevant decât pentru un număr – restrâns la noi – de cunoscători ai limbii franceze în general și ai lui Deleuze în special. De pildă, *visagéité* și *visagéification*, folosiți în cadrul unor fine analize ale *gros-planului*, au fost traduși cu *facialitate* și *facializare* peste tot unde au apărut în text.

Cât privește conceptele provenite de la alți filozofi (Platon, Nietzsche, Marx), am încercat să le folosim în forma încetățenită în limba română. Cazul lui Peirce ne-a pus câteva probleme, în sensul că am putut prelua o serie de termeni așa cum au fost folosiți de pildă în volumul *Semnificație și acțiune* (București, Humanitas, 1990, traducere de Delia Marga): *dicisemn*, *simbol*, *remă*, fără să putem însă a ne împăca cu opțiuni de tipul *icon*-ul, *qualisemn*, *treitate*, *indice*. Am transpus *icon* în forma *icoană*, urmând practica lui Deleuze, care folosește în *Imaginea-mișcare* termenul sub forma franceză *icône*, fără să ne temem de eventuale ambiguități de natură religioasă, cu atât mai mult cu cât contextul clarifică toate

Scanned with OKEN Scanner

înțelesurile posibile ale termenului. *Qualisemnul* a devenit în traducerea noastră *calisemn*, deoarece la Peirce avem de-a face cu un hibrid între *quality* și *sign*, iar în franceză, între *qualité* și *signe*: în română, hibridul corespunzător între *calitate* și *semn* nu poate fi decât *calisemn*. Cât despre seria *priméité-secondéité-tiercéité*, am ales s-o tălmăcim prin *primitate-secunditate-terțitate* (nu *treitate*), având în vedere și aspectul termenilor în limba engleză. *Indicele* din volumul apărut la Humanitas a devenit în traducerea noastră *indiciu*, cu atât mai ușor cu cât Deleuze precizează că îl folosește pentru a desemna legătura unei acțiuni (sau a unui efect de acțiune) cu o situație care nu este dată, ci doar dedusă, mai ales în cazul filmului polițist sau al filmului care se întemeiază pe un mister.

Am încercat să evităm franțuzismele și barbarismele de tot soiul, chiar când acestea au o îndelungă tradiție în limba română. De pildă, nu am folosit niciodată termeni ca *hors-cadru* sau *hors-câmp*, deoarece ni s-a părut că este foarte corect să-i echivalăm prin *extra-cadru* și *extra-câmp*, mai ales că aceștia din urmă permit o flexionare conformă cu regulile specifice limbii române. Credem, de altfel, că acești doi termeni ar trebui să se impună în studiile cinematografice! Din același motiv, nu vorbim de film *noir*, ci de film negru, pentru a desemna filmul cu gangsteri, unul din marile genuri ale cinematografului american. Singura excepție pe care am făcut-o a fost în cazul *gros-planului*, pe care francezii îl disting din punct de vedere conceptual de *prim-plan*. Acel termen nu și-a găsit încă o transpunere satisfăcătoare în română, spre deosebire de *premier plan*.

De asemenea, în același spirit, am folosit titlurile filmelor doar în limba română, cu forma consacrată în cultura critică autohtonă (când a fost vorba de mai multe traduceri aflate în circulație pentru un singur titlu, am optat pentru forma cea mai răspândită sau pentru cea mai apropiată de original). Și în acest caz, l-am urmat pe Deleuze, care citează în majoritate covârșitoare titlurile de filme în limba franceză, fără a pune între paranteze originalul. De fiecare dată când Deleuze a citat un titlu de film în altă limbă (în special engleză), l-am preluat și noi ca atare.

Imaginea-mișcare are un index de concepte (*Glosar*), așa cum l-a alcătuit Deleuze însuși, ceea ce este de natură să faciliteze cititorului accesul la subtilitățile gândirii sale și la modul în care aceasta își articulează nucleele de semnificație. Un index de nume nu a fost necesar, deoarece cuprinsul lucrării este unul analitic, la fiecare capitol în parte

Scanned with OKEN Scanner

precizându-se clar materia pe care o conține și menționându-se principalii regizori despre care e vorba.

Sperăm ca lucrarea lui Gilles Deleuze să aibă impactul pe care îl merită în România, nu atât în cercurile restrânse de filozofi și pasionați de teoria filmului, cât mai ales în rândurile publicului larg. Aceasta pentru că e o carte în același timp riguroasă și alertă, inteligentă și liberă. E o carte care nu cade sub imperiul unei interpretări ideologizante a cinemaului și nici nu e sclava grilelor teoretice pe care le construiește, transmițând cititorilor plăcerea vie pe care a încercat-o Deleuze la vizionarea sutelor de filme menționate aici și determinându-i să le revadă și ei, cu un alt ochi, unul mult mai filozofic. Proiectul editurii Tact și al traducătorilor a fost gândit tocmai în acest sens al accesibilității pentru un public cât mai larg, al iubitorilor artei cinematografice.

IOAN POP-CURȘEU

Scanned with OKEN Scanner

Cuvânt înainte

Acest studiu nu este o istorie a cinematografului. Este o taxinomie, o încercare de clasificare a imaginilor și a semnelor. Dar acest prim volum trebuie să se mulțumească cu determinarea elementelor, și încă doar cu cea a elementelor unei singure părți a clasificării.

Facem foarte des referire la logicianul american Peirce (1839-1914), pentru că el a stabilit o clasificare generală a imaginilor și a semnelor, fără îndoială cea mai completă și mai variată din câte există. E ca o clasificare a lui Linné în domeniul istoriei naturale sau, mai mult, ca un tablou al lui Mendeleev în chimie. Cinematograful impune noi puncte de vedere asupra acestei probleme.

Nu înseamnă că o altă confruntare ar fi mai puțin necesară. Bergson scria *Materie și memorie* în 1896: era diagnosticul unei crize a psihologiei. Nu se mai putea opune mișcarea ca realitate fizică în lumea exterioară și imaginea ca realitate psihică în conștiință. Descoperirea bergsoniană a unei imagini-mișcare și, mai în profunzime, a unei imagini-timp, păstrează încă și azi o asemenea bogăție, încât nu e sigur că s-au tras toate consecințele posibile. În pofida criticii prea sumare pe care Bergson a făcut-o mai târziu cinematografului, nimic nu poate împiedica conjugarea imaginii-mișcare, așa cum o consideră el, și a imaginii cinematografice.

Vom vorbi în această primă parte despre imaginea-mișcare și despre tipurile sale. Imaginea-timp va face obiectul unei a doua părți. Marii autori de cinema ni s-au părut că pot fi confruntați nu numai cu pictori, arhitecți, muzicieni, ci și cu gânditori. Ei gândesc cu imagini-mișcare și cu imagini-timp în loc de concepte. Enorma

Scanned with OKEN Scanner

proporție de nulitate din producția cinematografică nu constituie o obiecție: nu este mai cumplită decât în altă parte, deși are consecințe economice și industriale incomparabile. Marii autori de cinema sunt deci doar mai vulnerabili, fiind infinit mai ușor de împiedicat să-și realizeze opera. Istoria cinematografului este un lung martirolog. Ceea ce nu împiedică cinematograful să facă parte din istoria artei și a gândirii, sub formele autonome de neînlocuit pe care acești autori au știut să le inventeze și să le vehiculeze în pofida tuturor.

Nu prezentăm nicio reproducere care ar veni să ne ilustreze textul, pentru că, dimpotrivă, textul nostru nu ar vrea să fie decât o ilustrare a unor mari filme a căror amintire, emoție sau percepție ne-a rămas fiecăruia dintre noi mai mult sau mai puțin în memorie.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL I

Teze despre mișcare

(primul comentariu la Bergson)

1

Bergson nu prezintă o singură teză despre mișcare, ci trei. Prima este cea mai celebră și riscă să ni le ascundă pe celelalte două. Și totuși, ea nu este decât o introducere a celorlalte. Conform acestei prime teze, mișcarea nu se confundă cu spațiul parcurs. Spațiul parcurs e trecut, mișcarea e prezentă, e actul parcurgerii. Spațiul parcurs e divizibil și chiar infinit divizibil, pe când mișcarea e indivizibilă sau nu se împarte fără a-și modifica natura cu fiecare împărțire. Ceea ce presupune deja o idee mai complexă: spațiile parcurse aparțin toate unuia și aceluiași spațiu omogen, pe când mișcările sunt eterogene, ireductibile între ele.

Dar, înainte de a fi dezvoltată, prima teză mai este enunțată și altfel: nu se poate reconstitui o mișcare cu poziționări în spațiu sau cu momente în timp, adică cu „secțiuni”[1]* imobile... Această reconstituire nu poate fi făcută decât adăugându-se poziționărilor și momentelor ideea abstractă a unei sucesiuni, a unui timp mecanic, omogen, universal și tras la indigo după spațiu, același pentru toate mișcările. Și, atunci, în două moduri diferite, mișcarea este ratată: pe de o parte, degeaba vom apropia la infinit două momente sau două poziționări, mișcarea se va face mereu în intervalul dintre cele

---

1* În original, *coupes*, „tăieturi”, termen curent, în sens larg, în jargonul tehnic cinematografic. (n. red.)

două, deci în spatele nostru. Pe de altă parte, degeaba vom diviza și subdiviza timpul, mișcarea se va face mereu într-o durată concretă, fiecare mișcare va avea deci propria ei durată calitativă. Opunem deci, de-aici înainte, două formule ireductibile: „mișcare reală → durată concretă", „secțiuni imobile + timp abstract".

În 1907, în *Evoluția creatoare*, Bergson numește formula greșită: iluzie cinematografică. Într-adevăr, cinematograful folosește două date complementare: secțiuni instantanee care se numesc imagini; o mișcare sau un timp impersonal, uniform, abstract, invizibil sau imperceptibil, care există în „aparat" și „cu" care sunt făcute să se deruleze imaginile[2]. Cinematograful ne oferă, astfel, o falsă mișcare, e exemplul tipic de falsă mișcare. Dar curios este faptul că Bergson dă un nume atât de modern și de recent („cinematografic") celei mai vechi dintre iluzii. Într-adevăr, spune Bergson, atunci când cinematograful reconstituie mișcarea prin secțiuni imobile, nu face altceva decât ceea ce făcea deja cea mai veche gândire (paradoxurile lui Zenon) sau ce face percepția naturală. În această privință, Bergson se distanțează de fenomenologie, pentru care cinematograful ar rupe mai degrabă cu condițiile percepției naturale. „Luăm imagini aproape instantanee asupra realității care trece și, cum ele sunt caracteristice acestei realități, ne este de ajuns să le înșirăm abstracte, uniforme, invizibile, situate în fundul aparatului cunoașterii... *Percepția, concepția, limbajul procedează în general astfel.* Fie că e vorba de a gândi devenirea, de a o exprima sau percepe, nu facem altceva decât să acționăm un fel de cinematograf interior." Trebuie să înțelegem oare că, pentru Bergson, cinematograful ar fi doar proiectarea, reproducerea unei iluzii constante, universale? Ca și cum dintotdeauna am fi făcut cinema fără să știm? Căci, atunci, multe probleme se pun.

Și, în primul rând, reproducerea iluziei nu este ea oare și corectarea ei, într-un anumit fel? Putem trage concluzia artificiali-

[2] *L'évolution créatrice*, p. 753 (305). Citățile textele lui Bergson după așa-numita ediție a Centenarului, iar între paranteze indicăm paginația ediției curente a fiecărei cărți (P.U.F.). [*Evoluția creatoare*, traducere de Vasile Sporici, Institutul European, 1998, p. 279. Acolo unde autorul citează efectiv fragmente de text, acestea vor fi reproduse după traducerile românești existente, trimiterile fiind semnalate între paranteze drepte. (n. red.)]

Scanned with OKEN Scanner

tății rezultatului după artificialitatea mijloacelor? Cinematograful folosește fotograme, adică secțiuni imobile, douăzeci și patru de imagini/ secundă (sau optsprezece, la început). Însă ceea ce ne oferă el, s-a remarcat deseori, nu e fotograma, ci o imagine medie, căreia mișcarea nu i se adaugă, nu i se adiționează: mișcarea aparține, dimpotrivă, imaginii medii ca un dat imediat. Se va spune că la fel se întâmplă și în cazul percepției naturale. Însă, în cazul acesteia, iluzia este corectată în amonte față de percepție de către condițiile care fac posibilă percepția în subiect. Pe când, în cazul cinematografului, ea este corectată în același timp în care apare imaginea, pentru un spectator în afara condițiilor (în această privință, vom vedea, fenomenologia are dreptate să presupună o diferență de natură între percepția naturală și percepția cinematografică). Pe scurt, cinematograful nu ne oferă o imagine căreia i-ar adăuga mișcare, ne oferă, în mod nemijlocit, o imagine-mișcare. Ne oferă, într-adevăr, o secțiune, însă o secțiune mobilă, nu o secțiune imobilă + mișcare abstractă. Or, ceea ce din nou e foarte curios este faptul că Bergson descoperise perfect existența secțiunilor mobile sau a imaginilor-mișcare. Și asta încă înainte de *Evoluția creatoare*, și deci de nașterea oficială a cinematografului, anume în *Materie și memorie*, din 1896. Descoperirea imaginii-mișcare, dincolo de condițiile percepției naturale, era prodigioasa invenție a primului capitol din *Materie și memorie*. Ar trebui oare să credem că Bergson o uitase zece ani mai târziu?

Sau se lăsa în voia unei alte iluzii, care afectează orice lucru aflat la începuturile sale? Se știe că lucrurile și persoanele sunt întotdeauna nevoite să se ascundă, determinate să se ascundă atunci când se află la început. Și cum ar putea fi altfel? Ele apar într-un ansamblu care nu le conținea înainte și trebuie deci să arate mai întâi caracterele comune pe care le păstrează în raport cu ansamblul, pentru a nu fi respinse. Esența unui lucru nu apare niciodată la început, ci la mijloc, în cursul dezvoltării sale, atunci când puterile îi sunt întărite. Asta, Bergson o știa mai bine decât oricine, el, care transformase filozofia punând problema „noului" în locul celei a eternității (cum e posibilă apariția și producerea a ceva nou?). De exemplu, el spunea că noutatea vieții nu putea să apară la început,

Scanned with OKEN Scanner

fiindcă la început viața era nevoită să imite materia... Nu se întâmplă oare la fel și cu cinematograful? Cinematograful, la începuturile sale, nu era el oare nevoit să imite percepția naturală? Și, mai mult decât atât, care era situația cinematografului la începuturile sale? Pe de o parte, captarea de imagini era fixă, planul era deci spațial și categoric imobil; pe de altă parte, aparatul de luat vederi se confunda cu aparatul de proiecție, dotat cu un timp uniform abstract. Evoluția cinematografului, cucerirea propriei sale esențe sau noutăți, se va face prin montaj, prin camera mobilă și prin emanciparea captării imaginii, care se separă de proiecție. În acel moment, planul va înceta să mai fie o categorie spațială, devenind temporal; iar secțiunea va fi o una mobilă, nu imobilă ca până atunci. Cinematograful va regăsi tocmai imaginea-mișcare din primul capitol al cărții *Materie și memorie*.

Trebuie să tragem concluzia că prima teză a lui Bergson despre mișcare este cu mult mai complexă decât părea la prima vedere. Este vorba, pe de o parte, de o critică îndreptată împotriva tuturor tentativelor de a reconstitui mișcarea prin intermediul spațiului parcurs, adică adiționând secțiuni imobile instantanee și timp abstract. Și, pe de altă parte, de o critică a cinematografului, denunțat ca una dintre acele tentative iluzorii, ca tentativa care duce iluzia până la un punct culminant. Mai există, însă, și teza din *Materie și memorie*, secțiunile mobile și planurile temporale, care presimțea într-un mod profetic viitorul și esența cinematografului.

2

Or, tocmai *Evoluția creatoare* prezintă și o a doua teză, care, în loc să reducă totul la o singură iluzie în ceea ce privește mișcarea, distinge cel puțin două iluzii foarte diferite. Greșeala este tot aceea de a reconstitui mișcarea din momente sau din poziții, însă există două moduri de a face acest lucru, cel antic și cel modern. În ceea ce privește Antichitatea, mișcarea trimite la elemente inteligibile, Forme sau Idei care sunt ele însele eterne și imobile. Bineînțeles că pentru a reconstitui mișcarea, aceste forme vor fi surprinse cât mai aproape de actualizarea lor într-o materie-flux. Sunt niște potențialități care

Scanned with OKEN Scanner

nu se actualizează decât încarnându-se în materie. Dar, pe de altă parte, mișcarea nu face decât să exprime o „dialectică" a formelor, o sinteză ideală care îi conferă ordine și măsură. Mișcarea astfel concepută va fi deci trecerea reglată de la o formă la alta, adică o ordine a *pozelor* sau a *momentelor privilegiate*, ca într-un dans. Formele sau ideile se consideră că ar trebui „să caracterizeze o perioadă a cărei chintesență ar reprezenta-o, restul perioadei fiind trecerea – lipsită de importanță în sine – de la o formă la alta... Se consemnează deci termenul final sau punctul culminant (*télos, acmé*), considerat ca moment esențial, iar acesta – reținut de limbaj ca să exprime faptul în ansamblu – îi ajunge științei pentru a-l caracteriza"[3].

Revoluția științifică modernă a constat în a nu mai raporta mișcarea la momente privilegiate, ci la momentul oarecare. Dacă tot trebuia să se recompună mișcarea, aceasta *nu mai era recompusă plecându-se de la elemente formale transcendente (pozele), ci de la elemente materiale imanente (secțiuni)*. În loc să se mai facă o sinteză inteligibilă a mișcării, se făcea o analiză sensibilă. Așa s-a constituit astronomia modernă, determinându-se relația dintre o orbită și timpul petrecut pentru parcurgerea ei (Kepler), fizica modernă, legându-se spațiul parcurs de timpul căderii unui corp (Galilei), geometria modernă, degajându-se ecuația unei curbe plane, adică poziția unui punct pe o dreaptă mobilă într-un moment oarecare al traiectoriei sale (Descartes), în sfârșit, calculul infinitezimal, imediat ce a apărut ideea de a se lua în considerare secțiuni care pot fi apropiate la infinit (Newton și Leibniz). Peste tot, succesiunea mecanică a unor momente oarecare înlocuia ordinea dialectică a pozelor: „Știința modernă trebuie definită mai ales prin aspirația de a lua timpul ca variabilă independentă"[4].

Cinematograful pare a fi cu adevărat ultimul născut din această ramură evidențiată de către Bergson. Am putea concepe o serie a mijloacelor de translație (tren, mașină, avion...), și, în paralel, o serie a mijloacelor de expresie (grafică, foto, cinema): camera ar apărea atunci ca un schimbător sau, mai degrabă, ca un echivalent generalizat al mișcărilor de translație. Și tocmai așa apare ea în

[3] *EC*, p. 774 (330) [299].
[4] *EC*, p. 779 (335) [304].

Scanned with OKEN Scanner

filmele lui Wenders. Când ne punem întrebări asupra preistoriei cinematografului, se întâmplă să cădem în considerații confuze, pentru că nu știm până unde să ducem în timp și nici cum să definim ramura tehnologică ce-l caracterizează. Și atunci putem oricum invoca teatrul de umbre chinez sau sistemele de proiecție cele mai arhaice. Însă, de fapt, condițiile determinante ale cinematografului sunt următoarele: nu numai fotografia, ci fotografia instantanee (fotografia de poză aparținând altei ramuri); echidistanța instantaneelor; transferarea acestei echidistanțe pe un suport care constituie „filmul" (Edison și Dickson sunt cei care perforează pelicula); un mecanism de derulare a imaginilor (gheruțele lui Lumière). În sensul acesta, cinematograful este sistemul care reproduce mișcarea în *funcție de momentul oarecare*, adică în funcție de momentele echidistante alese în așa fel încât să dea impresia continuității. Oricare alt sistem, care ar reproduce mișcarea printr-o ordine a unor poze proiectate astfel încât să treacă unele în celelalte sau să se „transforme", e străin cinematografului. Vedem foarte bine acest lucru atunci când încercăm să definim desenul animat: dacă acesta aparține pe deplin cinematografului e pentru că, în el, desenul nu mai constituie o poză sau o figură încheiată, ci descrierea unei figuri aflate mereu pe cale de a se face sau de a se desface, prin mișcarea unor linii și a unor puncte surprinse în momente oarecare ale traiectoriei lor. Desenul animat trimite la o geometrie carteziană, nu la una euclidiană. El nu ne prezintă o figură descrisă într-un moment unic, ci continuitatea mișcării care descrie figura.

Și totuși, cinematograful pare că se hrănește din momente privilegiate. Se spune deseori că Eisenstein extrage din mișcări și din evoluții anumite momente de criză din care face, prin excelență, obiectul cinematografului. E chiar ceea ce el numea „pateticul": selectează ascuțimi și strigăte, împinge scenele la paroxism, făcându-le să intre în coliziune una cu alta. Asta nu constituie însă nicidecum o obiecție. Să ne întoarcem la preistoria cinematografului, și la celebrul exemplu al galopului calului: acesta nu a putut fi descompus cu exactitate decât grație înregistrărilor grafice ale lui Marey și instantaneelor echidistante ale lui Muybridge, care raportează ansamblul organizat al alergării la un punct oarecare.

Scanned with OKEN Scanner

Dacă echidistantele sunt bine alese, cădem automat pe niște timpi remarcabili, și anume pe momentele în care calul are un picior pe pământ, apoi trei picioare, două, trei, unul. Le putem numi momente privilegiate; însă în niciun caz în sensul pozelor sau al postúrilor generale ce caracterizau galopul în vechile forme. Aceste momente nu mai au nimic de a face cu pozele și ar fi chiar formal imposibile ca poze. Dacă sunt niște momente privilegiate, ele sunt astfel ca puncte remarcabile și singulare care aparțin mișcării, nu ca momente de actualizare a unei forme transcendente. Noțiunea și-a schimbat complet sensul. Momentele privilegiate ale lui Eisenstein, sau ale oricărui alt autor, sunt tot niște momente oarecare; numai că un moment oarecare poate fi regulat *sau* singular, obișnuit *sau* remarcabil. Faptul că Eisenstein selectează niște momente remarcabile nu-l împiedică să le extragă dintr-o analiză imanentă a mișcării, și câtuși de puțin dintr-o sinteză transcendentă. Momentul remarcabil sau singular rămâne un moment oarecare printre altele. Chiar aceasta este diferența dintre dialectica modernă, de la care se reclamă Eisenstein, și dialectica veche. Aceasta este ordinea formelor transcendente care se actualizează într-o mișcare, în timp ce cealaltă este producerea și confruntarea punctelor singulare imanente mișcării. Or, această producere a singularităților (saltul calitativ) se face printr-o acumulare de obișnuite (procesul cantitativ), în așa fel încât singularul e prelevat din oarecare, fiind el însuși un oarecare pur și simplu ne-obișnuit sau ne-regulat. Eisenstein preciza el însuși că „pateticul" presupunea „organicul", ca ansamblu organizat al momentelor oarecare în care trebuie să fie operate tăieturile"[5].

Momentul oarecare este momentul echidistant față de un altul. Definim, astfel, cinematograful ca fiind sistemul care reproduce mișcarea raportând-o la momentul oarecare. Dar tocmai aici reapare dificultatea. Care este interesul unui astfel de sistem? Din punctul de vedere al științei, foarte mic. Căci revoluția științifică era una de analiză. Și, dacă era necesar ca mișcarea să fie raportată la momentul oarecare pentru a fi analizată, nu prea se vedea interesul unei sinteze

[5] Despre organic și patetic, cf. Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18.

Scanned with OKEN Scanner

sau al unei reconstituiri întemeiate pe același principiu, în afara unui vag interes de confirmare. Tocmai de aceea nici Marey, nici Lumière nu prea aveau mare încredere în invenția cinematografului. Prezenta acesta măcar un interes artistic? Se pare că nu mult mai mult, dat fiind că arta părea să mențină drepturile unei sinteze superioare a mișcării, rămânând legată de pozele și de formele pe care știința le repudiase. Ne aflăm în însăși inima situației ambivalente a cinematografului ca „artă industrială": nu era nici o artă, nici o știință.

Cu toate acestea, contemporanii puteau fi sensibili la o evoluție care antrena și artele, schimbând statutul mișcării chiar și în pictură. Cu atât mai mult, dansul, baletul, mima abandonau figurile și pozele pentru a elibera valori ne-pozate, ne-pulsate, care raportau mișcarea la momentul oarecare. Prin asta, dansul, baletul, mima deveneau niște acțiuni capabile să răspundă unor accidente ale mediului, adică repartizării punctelor unui spațiu sau a momentelor unui eveniment. Toate acestea conspirau alături de cinematograf. Odată cu apariția sonorului, cinematograful va fi capabil să facă din comedia muzicală unul dintre marile sale genuri, cu „dansul-acțiune" al lui Fred Astaire, care se derulează într-un loc oarecare, pe stradă, printre mașini, de-a lungul trotuarului[6]. Însă, deja în filmul mut, Chaplin smulsese mima artei pozelor pentru a face din ea mimă-acțiune. Celor care îi reproșau lui Charlot că se servește de cinema, neservindu-l la rândul său, Mitry le răspundea că el dădea mimei un nou model, funcție a spațiului și timpului, continuitate construită clipă cu clipă, care nu se mai lăsa descompusă decât în elementele ei imanente remarcabile, în loc să se raporteze la niște forme prealabile ce trebuiau încarnate[7].

Că cinematograful ține din plin de această concepție modernă a mișcării, Bergson o demonstrează cu putere. Însă, de aici încolo, el pare să ezite între două căi, dintre care una îl conduce înapoi la prima sa teză, iar cealaltă, în schimb, deschide o nouă întrebare. Urmând prima cale, cele două concepții pot fi foarte diferite din punctul de vedere al științei, însă acest lucru nu le împiedică să fie aproape identice ca rezultate. Căci, într-adevăr, e totuna să recompui

[6] Arthur Knight, *Revue de cinéma*, nr. 10.
[7] Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, pp. 49-51.

Scanned with OKEN Scanner

mișcarea din *poze eterne* sau din *secțiuni imobile*: în ambele cazuri, ratezi mișcarea pentru că îți dai un Întreg, presupunând că „totul e dat", pe când mișcarea nu se produce decât dacă întregul nu este nici dat, nici nu poate fi dat. În clipa când ne dăm întregul în ordinea eternă a formelor și a pozelor sau în ansamblul momentelor oarecare, atunci fie timpul nu mai e altceva decât imaginea eternității, fie este consecința ansamblului: nu mai este loc pentru mișcarea reală[8]. O altă cale părea, însă, că se deschide pentru Bergson. Căci dacă concepția antică corespunde într-adevăr filozofiei antice care își propune să gândească eternul, concepția modernă, știința modernă cere o *altă* filozofie. Atunci când raportăm mișcarea la momente oarecare, trebuie să devenim capabili să gândim producerea noului, adică a remarcabilului și a singularului în oricare dintre aceste momente: este o totală răsturnare a filozofiei și este ceea ce Bergson își propune să facă în sfârșit, să-i dea științei moderne metafizica care îi corespunde, care îi lipsește, așa cum o jumătate îi lipsește celeilalte jumătăți[9]. Însă ne putem oare opri pe această cale? Putem nega faptul că și artele ar trebui să săvârșească această răsturnare? Și că cinematograful este un factor esențial în această privință sau chiar că are un rol de jucat în nașterea și formarea acestei noi gândiri, a acestui nou mod de a gândi? Iată că Bergson nu se mai mulțumește să confirme prima sa teză despre mișcare. Deși se oprește în drum, cea de-a doua teză a lui Bergson face posibil un alt punct de vedere asupra cinematografului, care nu ar mai fi aparatul perfecționat al celei mai vechi iluzii, ci, dimpotrivă, organul care trebuie perfecționat al noii realități.

3

Și iată cea de-a treia teză a lui Bergson, tot din *Evoluția creatoare*. Dacă am încerca s-o formulăm brutal, am spune: nu numai momentul este o secțiune imobilă a mișcării, ci și mișcarea însăși este o secțiune mobilă a duratei, adică a Întregului sau a unui întreg. Ceea ce implică faptul că mișcarea exprimă ceva mai profund, care e schimbarea în durată sau în întreg. Că durata e schimbare

[8] *EC*, p. 794 (353).
[9] *EC*, p. 786 (343).

Scanned with OKEN Scanner

face parte din însăși definiția ei: ea se schimbă și nu încetează să se schimbe. Materia, de exemplu, se mișcă, dar nu se schimbă. Or, mișcarea *exprimă* o schimbare în durată sau în întreg. Ceea ce pune probleme este, pe de o parte, această exprimare și, pe de alta, această identificare întreg-durată.

Mișcarea e o translație în spațiu. Or, de fiecare dată când avem o translație a unor părți în spațiu, are loc și o schimbare calitativă într-un întreg. Bergson dădea multiple exemple de acest gen în *Materie și memorie*. Un animal se mișcă, dar nu degeaba, ci pentru a mânca, pentru a migra etc. S-ar zice că mișcarea presupune o diferență de potențial, propunându-și s-o umple. Dacă iau în considerare în mod abstract părți sau locuri, A și B, nu înțeleg mișcarea care merge de la unul la celălalt. Dar mă aflu în A, înfometat, iar în B se găsește de mâncare. Când am atins locul B și am mâncat, ceea ce s-a schimbat nu este doar starea mea, ci și starea întregului care cuprindea B, A și tot ce exista între ele. Când Ahile depășește broasca-țestoasă, ceea ce se schimbă e starea întregului care cuprindea țestoasa, pe Ahile și distanța dintre cei doi. Mișcarea trimite întotdeauna la o schimbare, la o migrare, la o variație sezonieră. Iar acest lucru nu este mai puțin adevărat pentru corpuri: căderea unui corp presupune un altul care îl atrage și exprimă o schimbare în întregul care le cuprinde pe ambele. Dacă ne gândim la niște simpli atomi, mișcările lor, care dau dovada unei acțiuni reciproce a tuturor părților materiei, exprimă în mod necesar modificări, perturbări, schimbări de energie în întreg. Ceea ce descoperă Bergson dincolo de translație e vibrația, strălucirea. Greșeala noastră este să credem că ceea ce se mișcă sunt elemente oarecare, exterioare calităților. Dar calitățile însele sunt pure vibrații care se schimbă în același timp în care așa-zisele elemente se mișcă[10].

În *Evoluția creatoare*, Bergson dă un exemplu atât de celebru încât nu mai știm să vedem ce e surprinzător în el. El spune că, punând zahăr într-un pahar cu apă, „trebuie să aștept să se topească zahărul”[11]. Ciudat totuși, deoarece Bergson pare să uite că mișcarea

[10] Cu privire la toate aceste puncte, cf. *Matière et mémoire* [*Materie și memorie*, traducere de Cora Chiriac, Polirom, 1996], cap. IV, pp. 332-340 (220-230).
[11] *EC*, p. 502 (9-10) [26].

Scanned with OKEN Scanner

unei linguriţe poate accelera această dizolvare. Însă ce vrea el să spună înainte de toate? Că mișcarea de translație care desprinde particulele de zahăr una de cealaltă și le transformă în suspensie în apă exprimă ea însăși o schimbare în întreg, adică în conținutul paharului, o trecere calitativă de la apa în care se află o bucată de zahăr la starea de apă îndulcită. Dacă amestec cu linguriţa, accelerez mișcarea, dar modific și întregul care cuprinde acum linguriţa, iar mișcarea accelerată continuă să exprime schimbarea întregului. „Deplasările superficiale ale maselor și moleculelor, pe care fizica și chimia le studiază" devin, „față de mișcarea vitală produsă în profunzime, care este transformare și nu translație, ceea ce staționarea unui mobil este pentru mișcarea lui în spațiu"[12]. Bergson, în cea de-a treia teză a sa, prezintă deci următoarea analogie:

$$\frac{\text{SECȚIUNI IMOBILE}}{\text{MIȘCARE}} = \frac{\text{MIȘCARE CA SECȚIUNE MOBILĂ}}{\text{SCHIMBARE CALITATIVĂ}}$$

Cu diferența că raportul din stânga exprimă o iluzie, iar raportul din dreapta, o realitate.

Ceea ce vrea să spună Bergson cu paharul de apă îndulcită este mai ales că așteptarea mea, oricare ar fi ea, exprimă o durată ca realitate mentală, spirituală. Dar de ce această durată spirituală depune ea mărturie nu numai despre mine care aștept, ci și despre un întreg care se schimbă? Bergson spunea: întregul nu este nici dat, nici nu poate fi dat (iar eroarea științei moderne, ca și cea a științei antice, era să-și dea întregul, în două moduri diferite). Mulți filozofi spuseseră deja că întregul nu este nici dat, nici nu poate fi dat; trăgeau, doar, concluzia că întregul era o noțiune lipsită de sens. Foarte diferită, concluzia lui Bergson: dacă întregul nu poate fi dat e pentru că el este Deschisul și că îi este propriu să se schimbe fără încetare și să provoace apariția a ceva nou, pe scurt, să dureze. „Durata universului trebuie să fie una cu libertatea de creație care-și poate găsi locul în el."[13] Astfel încât, de fiecare dată când ne vom afla în fața unei durate sau într-o durată, vom putea trage concluzia

[12] *EC*, p. 521 (32) [32].
[13] *EC*, p. 782 (339) [307].

Scanned with OKEN Scanner

existenței unui întreg care se schimbă și care este deschis undeva. E bine cunoscut faptul că Bergson a descoperit mai întâi durata ca identică conștiinței. Dar o examinare mai aprofundată a conștiinței l-a făcut să arate că aceasta nu există decât deschizându-se asupra unui întreg, coincizând cu deschiderea unui întreg. La fel și în ceea ce privește viul: atunci când Bergson compară viul cu un întreg, sau cu întregul universului, pare că preia cea mai veche dintre comparații[14]. Dar, de fapt, el îi răstoarnă complet termenii. Căci dacă viul este un întreg, asimilabil deci întregului universului, el nu este astfel pentru că ar fi un microcosmos atât de închis pe cât se presupune că este întregul, ci, dimpotrivă, pentru că este deschis asupra unei lumi și pentru că lumea, universul, este ea însăși Deschisul. „Pretutindeni unde trăiește ceva, există deschis, undeva, un registru în care se înscrie timpul."[15]

Dacă ar trebui să definim întregul, l-am defini prin Relație. Asta pentru că relația nu este o proprietate a obiectelor, ci este întotdeauna exterioară termenilor ei. Și tocmai de aceea nu poate fi ea separată de deschis, prezentând o existență spirituală sau mentală. Relațiile nu aparțin obiectelor, ci întregului, cu condiția ca acesta să nu fie confundat cu un ansamblu închis de obiecte[16]. Prin mișcarea în spațiu, obiectele unui întreg își schimbă pozițiile unele față de altele. Însă, prin relații, întregul se transformă sau își schimbă calitatea. Despre durata însăși sau despre timp putem spune că este întregul relațiilor.

Nu trebuie să confundăm întregul, „întregurile", cu niște *ansambluri*. Ansamblurile sunt închise și tot ceea ce e închis e închis în mod artificial. Ansamblurile sunt întotdeauna ansambluri ale unor părți. Un întreg nu este însă închis, ci deschis; și nu are părți, sau doar într-un înțeles foarte special, dat fiind că nu se divizează

---

[14] *EC*, p. 507 (15).

[15] *EC*, p. 508 (16) [320]. Singura asemănare, însă considerabilă, între Bergson și Heidegger este tocmai aceasta: amândoi întemeiază specificitatea timpului pe o concepție a deschisului.

[16] Facem să intervină aici problema relațiilor, chiar dacă nu este pusă explicit de către Bergson. Știm că relația dintre două lucruri nu poate fi redusă la un atribut al unui lucru sau al celuilalt, și nici la un atribut al ansamblului. În schimb, posibilitatea raportării relațiilor la un întreg rămâne neștirbită dacă concepem acest întreg ca pe un „continuu", nu ca pe un ansamblu dat.

Scanned with OKEN Scanner

fără a-și modifica natura la fiecare etapă a divizării sale. „Totalitatea reală ar putea fi o continuitate indivizibilă."[17] Întregul nu este un ansamblu închis, ci, dimpotrivă, ceea ce face ca un ansamblu să nu fie niciodată absolut închis, absolut ferit, ceea ce îl menține deschis undeva, ca printr-un fir subțire care îl leagă de restul universului. Paharul cu apă este cu adevărat un ansamblu închis, care cuprinde părți, apa, zahărul, poate linguriță; dar nu acesta este întregul. Întregul se creează și nu încetează să se creeze într-o altă dimensiune lipsită de părți, ca fiind ceea ce atrage ansamblul unei stări calitative spre o alta, drept pura devenire neîntreruptă ce trece prin aceste stări. Tocmai în acest sens este el spiritual sau mental. „Sticla de apă, zahărul și procesul de dizolvare a zahărului în apă sunt, fără îndoială, abstracții, iar Totul din care au fost decupate de către simțurile și intelectul meu evoluează poate ca o conștiință."[18] Rămâne faptul că acest decupaj artificial al unui ansamblu sau al unui sistem închis nu este o pură iluzie. E bine întemeiat, iar dacă legătura fiecărui lucru cu întregul (această legătura paradoxală care îl leagă de deschis) este imposibil de rupt, ea poate fi măcar prelungită, întinsă la infinit, făcută să devină din ce în ce mai subțire. Asta pentru că organizarea materiei face posibile sistemele închise sau ansamblurile de părți determinate; iar desfășurarea spațiului le face necesare. Dar, tocmai, ansamblurile se află în spațiu, iar întregul, întregurile, se află în durată, sunt durata însăși în măsura în care aceasta nu încetează să se schimbe. Astfel încât cele două formule ce corespundeau primei teze a lui Bergson dobândesc acum un statut mult mai riguros: „secțiuni imobile + timp abstract" trimite la ansamblurile închise, ale căror părți sunt într-adevăr niște secțiuni imobile, iar stările succesive sunt calculate după un timp abstract; în timp ce „mișcare reală → durată concretă" trimite la deschiderea unui întreg care durează și ale cărui mișcări sunt tot atâtea secțiuni mobile care traversează sistemele închise.

La capătul acestei a treia teze, ne aflăm de fapt pe trei niveluri: 1) ansamblurile sau sistemele închise, care se definesc prin obiecte discernabile sau părți distincte; 2) mișcarea de translație, care se

[17] *EC*, p. 520 (31) [44].
[18] *EC*, pp. 502-503 (10-11) [27].

Scanned with OKEN Scanner

stabilește între aceste obiecte modificându-le pozițiile respective; 3) durata sau întregul, realitatea spirituală care nu încetează să se schimbe în funcție de propriile ei relații.

Mișcarea are deci două fețe, într-o oarecare măsură. Pe de o parte, ea este ceea ce se întâmplă între obiecte sau părți, pe de altă parte, ceea ce exprimă durata sau întregul. Ea face ca durata, schimbându-și natura, să se împartă în obiecte și ca obiectele, adâncindu-se, pierzându-și contururile, să se reunească în durată. Vom spune, deci, că mișcarea raportează obiectele unui sistem închis la durata deschisă, iar durata, la obiectele sistemului pe care îl forțează să se deschidă. Mișcarea raportează obiectele între care se stabilește la întregul schimbător pe care ea îl exprimă, și invers. Prin intermediul mișcării, întregul se împarte în obiecte, iar obiectele se reunesc în întreg: și, tocmai între ele două, „totul" se schimbă. Obiectele sau părțile ansamblului putem să le considerăm *secțiuni imobile*; însă mișcarea se stabilește între aceste secțiuni și raportează obiectele sau părțile la durata unui întreg care se schimbă, ea exprimă deci schimbarea întregului în raport cu obiectele, este ea însăși o *secțiune mobilă* a duratei. Suntem, astfel, în măsură să înțelegem teza atât de profundă a primului capitol din *Materie și memorie*: 1) nu există doar imagini instantanee, adică secțiuni imobile ale mișcării; 2) există și imagini-mișcare care sunt secțiuni mobile ale duratei; 3) există, în fine, imagini-timp, adică imagini-durată, imagini-schimbare, imagini-relație, imagini-volum, dincolo de mișcarea însăși...

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL II

Cadru și plan, cadraj și decupaj

1

Să plecăm de la niște definiții foarte simple, chiar dacă va trebui să le corectăm mai târziu. Se numește *cadraj determinarea unui sistem închis, relativ închis, care cuprinde tot ceea ce este prezent în imagine.* Decoruri, personaje, accesorii. Cadrul constituie deci un ansamblu care are un mare număr de părți, adică de elemente care intră ele însele în niște subansambluri. Pot fi numărate. Evident că aceste părți sunt ele însele în imagine. Ceea ce-l face pe Jakobson să spună că sunt niște obiecte-semne și pe Pasolini că sunt „cineme". Această terminologie sugerează totuși anumite apropieri față de limbaj (cinemele ar fi ca niște foneme, iar planul, ca un monem) care nu par necesare[1]. Căci, dacă există o analogie pentru cadru, aceasta e mai degrabă de partea unui sistem informatic decât a unuia lingvistic. Elementele sunt niște date uneori foarte numeroase, alteori în număr restrâns. Cadrul este deci inseparabil de două tendințe, una spre saturare, alta spre rarefiere. Mai ales marele ecran și profunzimea câmpului au permis multiplicarea datelor independente, până într-acolo încât o scenă secundară apare în față, în timp ce principalul se petrece în fundal (Wyler), sau nici nu se mai poate face diferența între principal și secundar (Altman). Dimpotrivă, imagini rarefiate se produc fie atunci când tot accentul e pus pe un singur obiect (la Hitchcock, paharul cu lapte luminat din interior, din *Suspiciune*, sau

[1] Cf. Pasolini, *L'expérience hérétique*, Payot, pp. 263-265.

jăraticul țigării aprinse în dreptunghiul negru al ferestrei, din *În spatele ferestrei*), fie atunci când ansamblul e golit de anumite subansambluri (peisajele părăsite ale lui Antonioni, interioarele evacuate ale lui Ozu). Maximum de rarefiere pare atins odată cu ansamblul gol, când ecranul devine complet negru sau complet alb. Hitchcock ne oferă un astfel de exemplu în *Casa doctorului Edwards*, când un alt pahar cu lapte invadează ecranul, nemailăsând decât o imagine albă, goală. Pe ambele sale laturi însă, ca rarefiere ori ca saturare, cadrul ne învață, astfel, că imaginea nu se oferă doar privirii. Ea este la fel de lizibilă precum e de vizibilă. Cadrul are această funcție implicită, de a înregistra nu numai informații sonore, ci și vizuale. Dacă vedem foarte puține lucruri într-o imagine e pentru că nu știm s-o citim, evaluându-i la fel de greșit atât rarefierea, cât și saturarea. Va exista o pedagogie a imaginii, mai ales odată cu Godard, când această funcție va fi dusă până la explicit, când cadrul va funcționa ca o suprafață opacă de informare, când bruiată prin saturare, când redusă la un ansamblu vid, la ecranul alb sau negru[2].

În al doilea rând, cadrul a fost dintotdeauna geometric *sau* fizic, după cum constituia sistemul închis în raport cu coordonatele alese sau în raport cu variabilele selectate. Uneori, cadrul e deci conceput ca o compunere a spațiului în paralele și diagonale, ca și constituirea unui receptacul astfel încât masele și liniile imaginii care îl vor ocupa să găsească un echilibru, iar mișcările lor, un invariant. Așa se întâmplă de multe ori la Dreyer; Antonioni pare să meargă până la capătul acestui mod geometric de compunere a cadrului care preexistă celor ce vin să se înscrie în el (*Eclipsa*)[3]. Alteori, cadrul e conceput ca o construcție dinamică în act, care depinde îndeaproape de scenă, de imagine, de personajele și de obiectele care îl umplu. Procedeul irisului, la Griffith, care izolează mai întâi o față, apoi se deschide și arată ceea ce e împrejur; căutările lui Eisenstein, inspirate din desenul japonez, care adaptează cadrul la temă; ecranul

[2] Noël Burch, *Praxis du cinéma*, Gallimard, p. 86: despre ecranul alb sau negru, atunci când acesta nu mai folosește pur și simplu ca „punctuație", ci capătă o „valoare structurală".

[3] Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 88. E ceea ce Pasolini analiza ca un „cadraj obsedant" la Antonioni (*L'expérience hérétique*, p. 148).

Scanned with OKEN Scanner

variabil al lui Gance, care se deschide și se închide „în funcție de necesitățile dramaturgice", ca un „acordeon vizual": au fost de la bun început încercări de variații dinamice ale cadrului. Oricum, cadrajul e limitare[4]. Însă, conform conceptului însuși, limitele pot fi concepute în două feluri, matematic sau dinamic; ca fiind când prealabile existenței corpurilor a căror esență o fixează, când mergând până unde merge puterea[5*] corpului existent. Încă din timpurile filozofiei antice, acesta era unul dintre aspectele principale ale opoziției dintre platonicieni și stoici.

Cadrul mai este geometric sau fizic și dintr-un alt punct de vedere, în raport cu părțile sistemului pe care le separă și le reunește în același timp. În primul caz, cadrul este inseparabil de niște ferme distincții geometrice. O foarte frumoasă imagine din *Intoleranță*, de Griffith, taie ecranul pe o verticală ce corespunde zidului cetății Babilonului, în timp ce în dreapta se vede regele înaintând pe o orizontală superioară, drum de patrulare în partea de sus a zidului, iar în stânga, carele de luptă, intrând și ieșind pe o orizontală inferioară, la porțile cetății. Eisenstein studiază efectele secțiunii de aur asupra imaginii cinematografice; Dreyer explorează orizontalele și verticalele, simetriile, josul și susul, alternanțele de negru și alb; expresioniștii dezvoltă diagonale și contradiagonale, figuri piramidale sau triunghiulare care aglomerează corpurile, mulțimile, locurile, ciocnirile dintre aceste mase, un întreg pavaj al cadrului „pe care se desenează parcă pătratele albe și negre ale unei table de șah" (*Nibelungii* și *Metropolis* de Lang)[6]. Până și lumina este obiectul unei optici geometrice, când se organizează cu întunericul în două jumătăți sau în dungi alternative, conform unei tendințe a expresionismului (Wiene, Lang). Liniile de separație ale marilor elemente ale Naturii joacă, evident, un rol fundamental, precum în

---

[4] Dominique Villain, într-un studiu inedit care cuprinde interviuri cu încadratori, analizează aceste două concepții ale cadrajului: *Le cadrage cinématographique*.

[5*] În original, *puissance*, nu *pouvoir*, altfel spus *putere* cu sensul de „capacitate", de „putință". Teoria deleuziană a afectului în sens de „capacitate de afecta" și, mai ales, „de a te lăsa afectat", este de origine spinozistă, fiind elaborată în cărțile pe care Deleuze le-a consacrat lui Spinoza (*Spinoza et le problème de l'expression*, 1968; *Spinoza - philosophie pratique*, 1981). (n. red.)

[6] Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 124.

Scanned with OKEN Scanner

cerurile lui Ford: separația dintre cer și pământ, pământul împins în josul ecranului. Dar și apa și pământul, sau linia subțiată care separă aerul de apă, atunci când apa ascunde un evadat în adâncuri sau când asfixiază o victimă la limita suprafeței (*Sunt un evadat*, de Le Roy, *Clanul ireductibililor*, de Newman). De regulă, forțele naturii nu sunt încadrate la fel ca persoanele sau ca lucrurile, indivizii, nu la fel ca mulțimile, iar sub-elementele, nu la fel ca termenii. Astfel încât ajung să existe în cadru numeroase cadre diferite. Ușile, ferestrele, ghișeele, lucarnele, geamurile de mașină, oglinzile sunt tot atâtea cadre în cadru. Marii autori au afinități aparte cu unul sau altul dintre aceste cadre secundare, terțe etc. Și tocmai prin aceste încastrări de cadre se separă părțile ansamblului sau ale sistemului închis, dar se și completează și se reunifică.

Pe de altă parte, conceperea fizică sau dinamică a cadrului induce niște ansambluri vagi, care nu se mai împart decât în zone și plaje. Cadrul nu mai este obiectul unor divizări geometrice, ci al unor graduații fizice. Părțile ansamblului vor funcționa, atunci, ca părți intensive, iar ansamblul însuși este un amestec care trece prin toate părțile, prin toate gradele de umbră și lumină, prin toată scara de clar-obscur (Wegener, Murnau). Este cealaltă tendință a opticii expresioniste, chiar dacă anumiți autori fac parte din ambele, în interiorul expresionismului sau în afara lui. E ora la care nu se mai poate distinge aurora de crepuscul, nici apa de aer sau apa de pământ, în marele amestec al unei mlaștini ori al unei furtuni[7]. Aici, părțile se disting și se confundă prin gradele amestecului, într-o transformare continuă a valorilor. Ansamblul nu se divide în părți fără a-și schimba natura de fiecare dată: nu este vorba nici de divizibil, nici de indivizibil, ci de „dividual". Este adevărat că acest lucru se întâmpla deja în concepția geometrică: încastrarea cadrelor era cea care indica, atunci, schimbările de natură. Imaginea cinematografică este întotdeauna dividuală. Motivul ultim e că ecranul, în calitatea sa de cadru al cadrelor, oferă o măsură comună unor lucruri care nu au așa ceva, plan îndepărtat de peisaj și gros-plan al unei fețe, sistem astronomic și picătură de apă, părți care nu au același

[7] Cf. Bouvier și Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp. 75-76.

Scanned with OKEN Scanner

numitor de distanță, de relief, de lumină. În toate aceste sensuri, cadrul asigură o deteritorializare a imaginii.

În al patrulea rând, cadrul se raportează la un unghi de cadraj. Asta pentru că ansamblul închis este el însuși un sistem optic, care trimite la un punct de vedere asupra ansamblului părților. Desigur, acest punct de vedere poate să fie sau să pară insolit, paradoxal: cinematograful face dovada unor puncte de vedere extraordinare, la nivelul solului sau de sus în jos, de jos în sus etc. Însă acestea par supuse unei reguli pragmatice care nu e valabilă doar în cazul cinematografului narativ: dacă nu vor să cadă într-un estetism vid, ele trebuie să se explice, să se dovedească normale și regulate, fie din punctul de vedere al unui ansamblu mai vast care-l cuprinde pe primul, fie din punctul de vedere al unui element mai întâi neobservat, care nu e dat, al primului ansamblu. Găsim la Jean Mitry descrierea unei secvențe exemplare în această privință (*Omul pe care l-am ucis*, de Lubitsch): camera, într-un travling lateral la semiînălțime, arată un grup de spectatori văzuți din spate și încearcă să se strecoare în primul rând, apoi se oprește asupra unui om cu un singur picior, al cărui membru lipsă permite o deschidere spre spectacol, trecerea unei parade militare. Ea cadrează așadar piciorul valid, cârja și, sub ciotul celuilalt picior, parada. Iată un unghi de cadraj cu totul insolit. Dar un alt plan arată un alt infirm în spatele primului, un estropiat care vede parada tocmai în felul acesta și care actualizează sau efectuează punctul de vedere precedent[8]. Se va spune, deci, că unghiul de cadrare era justificat. Totuși, această regulă pragmatică nu funcționează întotdeauna, sau, chiar și când funcționează, nu epuizează cazul. Bonitzer a construit conceptul foarte interesant de „decadraj" pentru a desemna aceste puncte de vedere anormale care nu se confundă cu o perspectivă oblică sau cu un unghi paradoxal, trimițând la o altă dimensiune a imaginii[9]. Exemple se pot găsi în cadrele tăioase ale lui Dreyer, chipurile tăiate de marginea ecranului din *Patimile Ioanei d'Arc*. Dar, încă și mai mult, vom vedea, spațiile goale în maniera lui Ozu, care cadrează o zonă moartă sau spațiile deconectate în maniera lui Bresson, ale

[8] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Éd. Universitaires, pp. 78-79.
[9] Pascal Bonitzer, „Décadrages", *Cahiers du cinéma*, nr. 284, ianuarie 1978.

Scanned with OKEN Scanner

căror părți nu se racordează, depășesc orice justificare narativă și, în general, pragmatică, venind să confirme că imaginea vizuală are și o funcție lizibilă dincolo de funcția ei vizibilă.

Rămâne extra-câmpul. Acesta nu este o negație; nu e suficient nici să-l definim prin non-coincidența dintre două cadre dintre care unul ar fi vizual, iar celălalt sonor (de pildă, la Bresson, atunci când sunetul depune mărturie despre ceea ce nu vedem, „preluând ștafeta" vizualui în loc să-l dubleze[10]). Extra-câmpul trimite la ceea ce nici nu se aude, nici nu se vede, fiind totuși perfect prezent. E adevărat că această prezență se dovedește problematică și trimite ea însăși la două noi concepții despre cadraj. Dacă reluăm alternativa lui Bazin, cașeu [*cache*] sau cadru, uneori cadrul operează ca un cașeu mobil în funcție de care orice ansamblu se prelungește într-un ansamblu omogen mai vast cu care comunică, iar alteori ca un cadru pictural care izolează un sistem și îi neutralizează mediul înconjurător. Această dualitate se exprimă exemplar între Renoir și Hitchcock, la unul spațiul și acțiunea depășind mereu limitele cadrului care nu operează decât o prelevare dintr-o arie, iar la celălalt cadrul operând o „închidere a tuturor componentelor" și acționând ca un cadru de tapiserie, mai mult decât ca un cadru pictural sau teatral. Dar, dacă un ansamblu parțial nu comunică formal cu extra-cadrul său decât prin caracteristicile pozitive ale cadrului și ale recadrajului, la fel de adevărat este și că un sistem închis, chiar foarte închis, nu suprimă extra-cadrul decât în aparență, conferindu-i, în felul său, o importanță la fel de decisivă, chiar mai decisivă[11]. Orice cadraj determină un

---

[10] Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, pp. 61-62: „Un sunet nu trebuie niciodată să vină în ajutorul unei imagini, nici o imagine în ajutorul sunetului. [...] Nu trebuie ca imaginea și sunetul să se sprijine reciproc, ci să lucreze fiecare la rândul său printr-un soi de ștafetă".

[11] Studiul cel mai sistematic al extra-cadrului a fost realizat de Noël Burch, tocmai cu privire la *Nana* de Renoir (*Praxis du cinéma*, pp. 30-51). Și tocmai din acest punct de vedere îl opune Jean Narboni pe Hitchcock lui Renoir (*Hitchcock, Cahiers du cinéma*, „Visages d'Hitchcock", p. 37). Dar, așa cum subliniază Narboni, cadrul cinematografic este întotdeauna un cașeu, așa cum îl înțelegea Bazin: tocmai de aceea, cadrajul închis al lui Hitchcock are și el extra-câmpul său, chiar dacă în cu totul alt mod decât la Renoir (nu un „spațiu continuu și omogen cu cel al ecranului", ci un „spațiu off discontinuu și eterogen față de cel al ecranului", care definește niște virtualități).

Scanned with OKEN Scanner

extra-câmp. Nu există două tipuri de cadru, dintre care doar unul ar trimite la extra-câmp, ci, mai degrabă, două aspecte foarte diferite ale extra-câmpului, fiecare dintre ele trimițând la un mod de cadrare.

Divizibilitatea materiei înseamnă că părțile intră în ansambluri variate, care nu încetează să se subdividă în subansambluri sau să fie ele însele subansamblul unui ansamblu mai vast, la infinit. De aceea, materia se definește în același timp prin tendința de a forma sisteme închise și prin neîmplinirea acestei tendințe. Orice sistem închis este și comunicant. Există întotdeauna un fir care leagă paharul cu apă îndulcită de sistemul solar și orice ansamblu de un ansamblu mai vast. Acesta e și primul sens a ceea ce numim extra-câmp: un ansamblu fiind cadrat, deci văzut, există întotdeauna un ansamblu mai mare sau un altul împreună cu care primul formează unul mai mare, și care poate fi văzut la rândul său, cu condiția să genereze un alt extra-câmp etc. Ansamblul tuturor acestor ansambluri formează o continuitate omogenă, un univers sau un plan de materie efectiv nelimitat. Dar nu este în mod sigur un „întreg", chiar dacă acest plan sau aceste ansambluri din ce în ce mai mari au, în mod necesar, un raport indirect cu întregul. Se știu contradicțiile în care cazi dacă tratezi ansamblul tuturor ansamblurilor ca pe un întreg. Și asta nu pentru că noțiunea de întreg ar fi lipsită de sens; dar ea nu constituie un ansamblu și nu are părți. Ea este, mai curând, ceea ce împiedică fiecare ansamblu, oricât ar fi de mare, să se închidă asupra sa și ceea ce-i forțează să se prelungească într-un ansamblu mai mare. Întregul este, așadar, ca un fir care traversează ansamblurile, oferindu-i fiecăruia posibilitatea, în mod necesar realizată, de a comunica cu un altul, la infinit. Astfel, întregul este Deschisul și trimite mai curând la timp sau chiar la spirit decât la materie și la spațiu. Indiferent de raportul lor, nu vom confunda așadar prelungirea ansamblurilor unele în altele și deschiderea întregului, care trece prin fiecare dintre ele. Un sistem închis nu este niciodată absolut închis; dar, pe de o parte, el este legat în spațiu de alte sisteme printr-un fir mai mult sau mai puțin „subțire", și, pe de altă parte, este integrat sau reintegrat într-un întreg care îi transmite o durată de-a lungul

Scanned with OKEN Scanner

acestui fir[12]. De-aici înainte nu mai e, poate, suficient să distingem, cu Burch, un spațiu concret și un spațiu imaginar al extra-câmpului, imaginarul devenind concret atunci când trece la rândul său într-un câmp, atunci când încetează, așadar, să fie extra-câmp. În el însuși sau ca atare, extra-câmpul are deja două aspecte care diferă prin natura lor: un aspect relativ, prin care un sistem închis trimite în spațiu la un ansamblu pe care nu-l vedem și care poate la rândul său să fie văzut, riscând însă să genereze un alt ansamblu nevăzut, la infinit; un aspect absolut, prin care sistemul închis se deschide unei durate imanente întregului universului, care nu mai este un ansamblu și nu mai este de ordinul vizibilului[13]. *Decadrajele, care nu se justifică „din punct de vedere pragmatic", trimit tocmai la acest al doilea aspect, ca la rațiunea lor de a fi.*

Într-un caz, extra-câmpul desemnează ceea ce există altundeva, alături sau în jur; în celălalt caz, extra-câmpul atestă o prezență mai neliniștitoare, despre care nici măcar nu se mai poate spune că există, ci mai curând că „insistă" sau că „subzistă", un Altundeva [*Ailleurs*] mai radical, în afara spațiului și a timpului omogen. Fără îndoială, aceste două aspecte ale extra-câmpului se amestecă în mod constant. Dar atunci când privim o imagine cadrată ca sistem închis, putem spune că un aspect predomină asupra celuilalt în funcție de natura „firului". Cu cât e mai gros firul care leagă ansamblul văzut de ansambluri nevăzute, cu atât extra-câmpul își împlinește mai bine prima sa funcție, care constă în a adăuga spațiu spațiului. Atunci însă când firul e foarte subțire, el nu se mai mulțumește să întărească închiderea cadrului sau să elimine raportul cu exteriorul. Nu asigură, bineînțeles, o izolare completă a sistemului relativ închis, ceea ce ar fi imposibil. Dar cu cât este mai subțire, cu atât

---

[12] Bergson a dezvoltat toate aceste puncte în *L'évolution créatrice*, cap. I. Despre „firul subțire", cf. p. 503 (10).

[13] Bonitzer îi obiecta lui Burch că nu există o „devenire-câmp a extra-câmpului", și că extra-câmpul rămâne imaginar, chiar și atunci când s-a actualizat sub efectul unui racord: ceva rămâne întotdeauna în afara câmpului și, după părerea lui Bonitzer, este camera însăși, care poate să apară pe cont propriu, însă introducând o nouă dualitate în imagine (*Le regard et la voix*, 10-18, p. 17). Aceste remarci ale lui Bonitzer ni se par pe de-a-ntregul întemeiate. Dar părerea noastră e că și în extra-câmpul însuși există o dualitate internă, care nu trimite doar la instrumentul de lucru.

Scanned with OKEN Scanner

durata coboară în sistem asemeni unui păianjen și cu atât mai pe deplin își împlinește extra-câmpul cealaltă funcție a sa, care constă în a introduce ceva trans-spațial și spiritual în sistemul care nu este niciodată perfect închis. Dreyer a făcut din aceasta o metodă ascetică: cu cât imaginea este mai închisă din punct de vedere spațial, redusă chiar la două dimensiuni, cu atât este ea mai aptă să *se deschidă* spre o a patra dimensiune, care e timpul, și spre o a cincea, care e Spiritul, hotărârea spirituală a Ioanei sau a lui Gertrud[14]. Atunci când Claude Ollier definește cadrul geometric al lui Antonioni, el nu spune doar că personajul așteptat nu este încă vizibil (prima funcție a extra-câmpului), ci și că el se află momentan într-o zonă de vid, „alb pe alb imposibil de filmat", propriu-zis invizibil (a doua funcție). Și, în alt fel, cadrele lui Hitchcock nu se mulțumesc să neutralizeze mediul înconjurător, să împingă sistemul închis cât de departe posibil și să închidă în imagine un maximum de componente; ele vor face în același timp din imagine o *imagine mentală*, deschisă (vom vedea) spre un joc de relații pur gândite care țes un întreg. Tocmai de aceea spuneam că există întotdeauna extra-câmp, chiar și în imaginea cea mai închisă. Și că există mereu în același timp cele două aspecte ale extra-câmpului, raportul actualizabil cu alte ansambluri și raportul virtual cu întregul. Dar, într-un caz, al doilea raport, cel mai misterios, va fi atins indirect, la infinit, prin intermediul și prin extinderea primului, în succesiunea imaginilor; iar în celălalt caz, el ar fi atins ceva mai direct, în imaginea însăși, prin limitarea și neutralizarea primului.

Să rezumăm rezultatele acestei analize a cadrului. Cadrajul este arta de a alege părțile de toate felurile care intră într-un ansamblu. Acest ansamblu este un sistem închis, relativ și artificial închis. Sistemul închis determinat de cadru poate fi considerat în raport cu datele pe care el le comunică spectatorilor: este informatic și saturat sau rarefiat. Considerat în el însuși și ca limitare, este geometric sau fizic-dinamic. Considerat în natura părților sale, el este din nou geometric sau fizic și dinamic. E un sistem optic, când îl privim în raport cu punctul de vedere, cu unghiul de cadraj: el este atunci

[14] Dreyer, citat de Maurice Drouzy, *Carl Th. Dreyer né Nilsson*, Éd. du Cerf, p. 353.

Scanned with OKEN Scanner

justificat din punct de vedere pragmatic sau cere o justificare mai înaltă. În sfârșit, el determină un extra-câmp, fie sub forma unui ansamblu mai vast care-l prelungește, fie sub forma unui întreg care-l integrează.

2

Decupajul este determinarea planului, iar planul, determinarea mișcării care se stabilește în sistemul închis, între elemente sau părți ale ansamblului. Dar, am văzut, și mișcarea privește un întreg, care diferă prin natura sa față de ansamblu. Întregul este ceea ce se schimbă, este deschisul sau durata. Mișcarea exprimă așadar o schimbare a întregului sau o etapă, un aspect al acestei schimbări, o durată sau articularea unei durate. Astfel, mișcarea are două fețe, la fel de inseparabile ca fața și reversul, ca verso și recto: *ea este raport între părți și este afecțiune a întregului*. Pe de o parte, ea modifică pozițiile respective ale părților unui ansamblu, care sunt ca secțiunile lui, fiecare imobilă în ea însăși; pe de altă parte, este ea însăși secțiunea mobilă a unui întreg a cărui schimbare o exprimă. Sub unul dintre aspecte, ea este numită relativă, iar sub celălalt, absolută. Fie un plan fix în care se mișcă niște personaje: ele își modifică pozițiile respective în ansamblul cadrat; dar această modificare ar fi cu totul arbitrară dacă nu ar exprima și ceva pe cale să se schimbe, o alterare calitativă chiar infimă în întregul care trece prin acest ansamblu. Fie un plan în care camera e cea care se mișcă: ea poate să meargă de la un ansamblu la altul, să modifice poziția respectivă a ansamblurilor, dar toate acestea nu au vreo necesitate oarecare decât dacă modificarea relativă exprimă o schimbare absolută a întregului care trece prin aceste ansambluri. De pildă, camera urmărește un bărbat și o femeie care urcă niște scări și care ajung la o ușă pe care bărbatul o deschide; apoi camera îi abandonează și regresează într-un singur plan, trece de-a lungul peretelui exterior al apartamentului, ajunge la scara pe care o coboară de-a-ndărătelea, iese pe trotuar și se ridică în exterior până la fereastra opacă a apartamentului văzut din afară. Această mișcare, care modifică poziția relativă a unor ansambluri imobile, nu are vreo necesitate decât dacă

Scanned with OKEN Scanner

exprimă ceva pe cale de a se petrece, o schimbare într-un întreg care trece el însuși prin aceste modificări: femeia este pe cale de a fi asasinată, ea intrase liberă, dar nu poate să aștepte niciun ajutor, asasinatul fiind inexorabil. Se va spune că acest exemplu (*Frenzy*, de Hitchcock) este un caz de elipsă în narațiune. Dar că există elipsă ori nu, sau chiar că există narațiune ori nu, pentru moment nu contează. Ceea ce contează în aceste exemple este că planul, oricare ar fi, are parcă doi poli: în raport cu ansamblurile în spațiul în care introduce modificări relative între elemente sau subansambluri; în raport cu un întreg căruia îi exprimă o schimbare absolută în durată. Acest întreg nu se mulțumește niciodată să fie eliptic sau narativ, chiar dacă poate să fie astfel. Dar întotdeauna planul, oricare ar fi, are aceste două aspecte: prezintă niște modificări de poziție relativă într-un ansamblu sau în niște ansambluri, exprimă niște schimbări absolute într-un întreg sau în întreg. Planul, în general, are o față orientată spre ansamblul ale cărui modificări între părți le traduce și o altă față orientată spre întregul a cărui schimbare, sau cel puțin o schimbare, o exprimă. De unde situația planului, pe care putem să-l definim, abstract, ca intermediar între cadrajul ansamblului și montajul întregului. Orientat când spre polul cadrajului, când spre polul montajului. Planul e mișcarea, considerată sub dublul ei aspect: translare a părților unui ansamblu care se întinde în spațiu, schimbare a unui întreg care se transformă în durată.

Nu este doar o determinare abstractă a planului. Căci planul își găsește determinarea concretă în măsura în care nu încetează să asigure trecerea de la un aspect la altul, ventilarea sau distribuirea celor două aspecte, conversia lor perpetuă. Să reluăm cele trei niveluri bergsoniene: ansamblurile și părțile lor; întregul, care se confundă cu Deschisul sau schimbarea în durată; mișcarea, care se stabilește între părți sau ansambluri, dar care exprimă și durata, adică schimbarea întregului. Planul este ca mișcarea care nu încetează să asigure conversia, circulația. El divide și subdivide durata în funcție de obiectele care compun ansamblul, reunește obiectele și ansamblurile într-una și aceeași durată. Nu încetează să divizeze durata în sub-durate ele însele eterogene și să le reunească pe acestea într-o durată imanentă întregului universului.

Scanned with OKEN Scanner

Și, dat fiind că o conștiință este cea care operează aceste divizări și reuniri, vom spune despre plan că acționează ca o conștiință. Dar singura conștiință cinematografică nu suntem noi, spectatorii, nici eroul, ci camera, uneori umană, alteori inumană sau supraumană. Fie mișcarea apei, aceea a unei păsări în depărtare și aceea a unui personaj pe o barcă: ele se confundă într-o percepție unică, un întreg liniștit al Naturii umanizate. Dar iată că pasărea, un pescăruș obișnuit, țâșnește și vine să rănească persoana: cele trei fluxuri se divizează și devin exterioare unele altora. Întregul se va reface, dar se va fi schimbat: va fi devenit conștiința unică sau percepția unui întreg al păsărilor, depunând mărturie despre o Natură în întregime păsărită [*oisellisée*], întoarsă împotriva omului, într-o așteptare infinită. Întregul se va rediviza iarăși, atunci când păsările vor ataca, în funcție de modurile, de locurile și de victimele atacului lor. Se va reface din nou, grație unui răgaz, când umanul și inumanul vor intra într-un raport indecis (*Păsările* de Hitchcock). Vom putea la fel de bine să spunem că divizarea este între două întreguri sau întregul, între două divizări[15]. Planul, altfel spus conștiința, trasează o mișcare care face ca lucrurile între care ea se stabilește să nu înceteze să se reunească într-un întreg, iar întregul să nu înceteze să se divizeze între lucruri (Dividualul).

Mișcarea însăși este cea care se descompune și se recompune. Ea se descompune în funcție de elementele între care joacă într-un ansamblu: cele care rămân fixe, cele cărora mișcarea le este atribuită, cele care fac sau suportă cutare mișcare simplă sau divizibilă... Dar ea se și recompune într-o mare mișcare complexă indivizibilă, în funcție de întregul a cărui schimbare o exprimă. Putem privi unele mari mișcări ca pe semnătura proprie unui autor, care caracterizează întregul unui film sau chiar pe acela al unei opere, dar care se află în rezonanță cu mișcarea relativă a cutărei imagini semnate sau a cutărui detaliu din imagine. Într-un studiu exemplar asupra *Faustului* lui Murnau, Éric Rohmer arăta felul în care mișcările de expansiune și de contracție se distribuie între personaje și obiecte,

[15] Despre separarea și reunirea fluxurilor, cf. Bergson, *Durée et simultanéité*, cap. III (Bergson ia drept model trei fluxuri, al unei conștiințe, al unei ape care curge și al unei păsări care zboară).

Scanned with OKEN Scanner

într-un „spațiu pictural", dar și felul în care ele exprimă, în același timp, adevărate idei în „spațiul filmic", Binele și Răul, Dumnezeu și Satana[16]. Orson Welles descrie adesea două mișcări care se compun, dintre care una este ca o fugă orizontală lineară într-un soi de cușcă alungită și striată, cu grilaj, iar cealaltă, un traseu circular a cărui axă verticală operează în înălțime un plonjeu sau un contra-plonjeu: dacă aceste mișcări sunt cele care animă deja opera lui Kafka[17*], vom trage concluzia unei afinități a lui Welles cu Kafka, care nu se reduce la filmul *Procesul*, ci explică, mai curând, de ce a avut nevoie Welles să se confrunte direct cu Kafka; dacă asemenea mișcări se regăsesc și se combină în *Al treilea om* de Reed, vom trage concluzia că Welles a fost mai mult decât un actor în acest film și că a participat îndeaproape la construcția lui, sau că Reed a fost un discipol inspirat al lui Welles. În multe dintre filmele sale, Kurosawa are o semnătură care seamănă cu un caracter japonez fictiv: o linie verticală groasă coboară de sus în jos pe ecran, în timp ce două mișcări laterale mai subțiri o traversează de la dreapta la stânga și de la stânga la dreapta; o astfel de mișcare complexă are legătură cu întregul filmului, vom vedea, cu un mod de a concepe întregul unui film. Analizând anumite filme ale lui Hitchcock, François Regnault degaja pentru fiecare o mișcare globală sau o „formă principală, geometrică sau dinamică", ce putea apărea în stare pură în generice: „spiralele din *Vertigo*, liniile frânte și structura contrastată în negru și alb din *Psycho*, coordonatele carteziene în formă de săgeată în *North by Northwest*..." Și poate că marile mișcări din aceste filme sunt la rândul lor componentele unei mișcări încă și mai mari, care ar exprima întregul operei lui Hitchcock și modul cum această operă a evoluat, s-a schimbat. Dar nu mai puțin interesantă este și cealaltă direcție, după care o mare mișcare, îndreptată spre un întreg ce se schimbă, se descompune în mișcări relative, în forme locale îndreptate spre pozițiile respective ale părților unui ansamblu, spre atribuirile către persoane sau obiecte, spre repartizările între elemente. Regnault

---

[16] Éric Rohmer, *L'organisation de l'espace dans le „Faust" de Murnau*, 10-18.

[17*] Cf. G. Deleuze, F. Guattari, *Kafka. Pour une littérature mineure*, Éd. de Minuit, 1975, pp. 137-138; *Kafka. Pentru o literatură minoră*, traducere și postfață de B. Ghiu, Art, 2007, p. 131. (n. red.).

Scanned with OKEN Scanner

studiază acest lucru în cazul lui Hitchcock (astfel, în *Vertigo*, marea spirală poate să devină amețeala eroului, dar și circuitul pe care-l trasează cu mașina sau bucla din părul eroinei[18]). Dar acest tip de analiză e de dorit pentru fiecare autor în parte, este programul de cercetare necesar pentru fiecare analiză de autor, ceea ce am putea numi stilistică: mișcarea care se stabilește între părțile unui ansamblu într-un cadru, sau de la un ansamblu la altul într-un recadraj; mișcarea care exprimă un întreg într-un film sau într-o operă; corespondența dintre cele două, modul în care își fac ecou una alteia, în care trec una în cealaltă. Căci este vorba de aceeași mișcare care când compune, când este descompusă de cele două aspecte ale aceleiași mișcări. Iar această mișcare e planul, intermediarul concret între un întreg care are schimbări și un ansamblu care are părți și care nu încetează să-l convertească pe unul în celălalt în funcție de cele două fețe ale sale.

Planul este imaginea-mișcare. În măsura în care raportează mișcarea la un întreg ce se schimbă, este secțiunea mobilă a unei durate. Descriind imaginea unei manifestații, Pudovkin spune: e ca și cum ne-am urca pe un acoperiș ca s-o vedem, apoi am coborî la fereastra de la primul etaj ca să citim pancartele, apoi ne-am amesteca în mulțime[19]... E numai „ca și", deoarece percepția naturală introduce opriri, ancorări, puncte fixe sau puncte de vedere separate, mobile sau chiar vehicule distincte, în timp ce percepția cinematografică operează continuu, dintr-o singură mișcare ale cărei opriri fac ele însele parte integrantă din ea și nu sunt decât o vibrație de sine [*sur soi*]. Fie celebrul plan din *Mulțimea* de King Vidor, pe care Mitry îl considera „unul dintre cele mai frumoase travlinguri din tot cinematograful mut": camera avansează prin mulțime în contra curentului, se îndreaptă spre un zgârie-nori, urcă până la etajul douăzeci, cadrează una dintre ferestre, descoperă un hol plin de birouri, pătrunde în el, avansează și atinge un birou în spatele căruia stă eroul. Fie planul, la fel de celebru, din *Ultimul dintre oameni*, de Murnau: camera pe bicicletă, mai întâi pusă în ascensor, coboară cu

---

[18] François Regnault, „Système formel d'Hitchcock", *Hitchcock, Cahiers du cinéma*. Despre compoziția unei mișcări care ar exprima întregul operei, cf. p. 27.

[19] Pudovkin, citat de Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, p. 192.

Scanned with OKEN Scanner

el și surprinde holul marelui hotel prin ferestre, operând descompuneri și recompuneri neîncetate, apoi „aleargă prin vestibul și printre canaturile enorme ale ușii-tambur într-un singur și perfect travling". Camera determină aici două mișcări, două mobile sau două vehicule, ascensorul și bicicleta. Ea poate să-l arate pe unul, care face parte din imagine, și să-l ascundă pe celălalt (ea poate de asemenea, în anumite cazuri, să arate în imagine o cameră însăși). Dar nu asta contează. Ceea ce contează este că, în astfel de cazuri, camera mobilă e ca un *echivalent general* al tuturor mijloacelor de locomoție pe care le arată sau de care se servește (avion, automobil, vapor, bicicletă, mers, metrou...). Din această echivalență, Wenders va face sufletul a două dintre filmele sale: *Pe firul timpului* și *Alice în orașe*, introducând astfel în cinema o reflecție despre cinema extrem de concretă. Cu alte cuvinte, specificul imaginii-mișcare cinematografice este să extragă din vehicule sau din mobile mișcarea care este substanța lor comună, ori să extragă din mișcări mobilitatea care le este esența. Aceasta era dorința lui Bergson: pornind de la corpul sau de la mobilul căruia percepția noastră naturală îi atașează mișcarea ca unui vehicul, a extrage o simplă „pată" de culoare, imaginea-mișcare, care „se reduce în ea însăși la o serie de oscilații extrem de rapide" și „nu-i, în realitate, decât o mișcare de mișcări"[20]. Or, lucrul de care Bergson considera cinematograful incapabil, pentru că el lua în considerare doar ceea ce se petrecea în aparat (mișcarea omogenă abstractă a defilării imaginilor), e lucrul de care aparatul e cel mai capabil, eminamente capabil: imaginea-mișcare, adică mișcarea pură extrasă din corpuri sau din mobile. Nu este o abstragere, o abstractizare, ci o eliberare. Întotdeauna este un mare moment în cinema, ca la Renoir, atunci când camera părăsește un personaj și chiar îi întoarce spatele, căpătând o mișcare proprie la sfârșitul căreia îl va regăsi[21].

---

[20] Bergson, *Matière et mémoire*, p. 331 (219) [*Materie și memorie*]; *La pensée et le mouvant*, pp. 1382-1383[*Gândirea și mișcarea*, traducere de Ingrid Ilinca, Polirom, p. 162]. Vom regăsi adesea la Gance aceeași expresie: „mișcări de mișcări".

[21] Cf. analiza lui André Bazin, care a făcut celebru un mare panoramic al lui Renoir, din *Crima dlui Lange*: camera abandonează un personaj la un capăt al curții, virează în sens invers măturând partea goală a decorului, regăsind personajul la celălalt capăt al curții, acolo unde acesta își va comite crima (*Jean Renoir*,

Scanned with OKEN Scanner

Operând astfel o secțiune mobilă a mișcărilor, planul nu se mulțumește să exprime durata unui întreg care se schimbă, ci nu încetează să facă să varieze corpurile, părțile, aspectele, dimensiunile, distanțele, pozițiile respective ale corpurilor care compun un ansamblu în imagine. Una se face prin cealaltă. Tocmai pentru că face să varieze prin fracționare elementele ansamblului cu numitori diferiți, pentru că descompune și recompune ansamblul, mișcarea pură se raportează și la un întreg în mod fundamental deschis, a cărui specificitate este de „a se face" fără încetare sau de a se schimba, de a dura. Și invers. Epstein este cel care a pus în evidență cel mai profund, cel mai poetic această natură a planului ca pură mișcare, comparându-l cu o pictură cubistă sau simultaneistă: „Toate suprafețele se divizează, se trunchiază, se descompun, se frâng, așa cum ne imaginăm că fac în ochiul cu mii de fațete al insectei. Geometrie descriptivă căreia pânza îi este planul final. În loc să suporte perspectiva, acest pictor o frânge, intră în ea. [...] Perspectivei din afară ei îi substituie, astfel, *perspectiva dinăuntru*, o perspectivă multiplă, scânteietoare, unduioasă, variabilă și contractilă ca un păr higrometru. Ea nu este aceeași la dreapta și la stânga, sus și jos. Altfel spus, fracțiunile pe care pictorul le prezintă din realitate nu sunt la aceiași numitori de distanță, de relief sau de lumină". Asta pentru că cinematograful, încă și mai direct decât pictura, oferă un relief în timp, o perspectivă în timp: el exprimă timpul însuși ca perspectivă sau relief[22]. De aceea, timpul dobândește în mod esențial puterea de a se contracta sau de a se dilata, iar mișcarea, puterea de a se încetini sau de a se accelera. Epstein ajunge cel mai aproape de conceptul de plan: este o secțiune mobilă, adică *o perspectivă temporală sau o modulare.* Diferența imaginii cinematografice față de imaginea fotografică decurge de aici. Fotografia este un soi de „mulaj": tiparul organizează forțele interne ale lucrului, în așa fel încât acestea ating o stare de echilibru la un anumit moment (secțiune imobilă), în

---

Champ libre, p. 42: „această uimitoare mișcare de aparat [...] este expresia spațială a întregii mizanscene").

[22] Epstein (*Écrits*, I, Seghers, p. 115) scrie acest text despre Fernand Léger, care a fost fără îndoială pictorul cel mai apropiat de cinema. Dar el va relua termenii direct cu privire la cinema (p. 138, p. 178).

Scanned with OKEN Scanner

vreme ce modularea nu se oprește când echilibrul este atins și nu încetează să modifice tiparul, să constituie un tipar variabil, continuu, temporal[23]. Astfel este imaginea-mișcare, pe care Bazin o opunea, din acest punct de vedere, fotografiei: „Fotograful purcede, prin intermediul obiectivului, la o veritabilă luare de amprentă luminoasă, la un mulaj [...]. [Dar] cinematograful realizează paradoxul de a se mula pe timpul obiectului și de a lua, pe deasupra, și amprenta duratei sale"[24].

3

Ce se întâmpla pe vremea camerei fixe? Situația a fost descrisă adesea. În primul rând, cadrul e definit printr-un punct de vedere unic și frontal, care este acela al spectatorului asupra unui ansamblu invariabil: nu există, prin urmare, comunicare între niște ansambluri variabile trimițând unele la altele. În al doilea rând, planul este doar o determinare spațială, indicând o „felie de spațiu" la cutare sau cutare distanță față de cameră, de la gros-plan la planul îndepărtat (secțiuni imobile): mișcarea nu este, prin urmare, degajată pentru ea însăși, rămânând atașată de elemente (personaje și lucruri), care îi servesc drept mobil sau vehicul. În sfârșit, întregul se confundă cu ansamblul în profunzime așa cum îl parcurge mobilul, trecând de la un plan spațial la altul, de la o tranșă paralelă la alta, fiecare având independența sau propria ei punere la punct: nu există deci nici schimbare, nici durată propriu-zisă, atâta vreme cât durata implică o cu totul altă concepție despre profunzime, care amestecă și dislocă zonele paralele în loc să le suprapună. Putem, așadar, să definim o stare primitivă a cinematografului, în care imaginea este mai curând în mișcare decât este o imagine-mișcare; și tocmai în legătură cu această stare primitivă se exercită critica bergsoniană.

Numai că, dacă ne întrebăm cum s-a constituit imaginea-mișcare, sau cum s-a degajat mișcarea din persoane și din lucruri, constatăm că a făcut-o în două forme diferite și, în ambele cazuri, într-un mod

---

[23] Cu privire la această diferență între mulaj și modulare în general, cf. Simondon, *L'individu et sa genèse physico-biologique*, P. U. F., pp. 40-42.

[24] André Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Éd. du Cerf, p. 151.

Scanned with OKEN Scanner

imperceptibil: pe de o parte, bineînțeles, prin mobilitatea camerei, planul devenind el însuși mobil; dar, pe de altă parte, și prin montaj, adică prin racordul unor planuri dintre care fiecare sau majoritatea puteau să rămână perfect fixe. O pură mobilitate putea fi atinsă în acest mod, extrasă din mișcările personajelor, cu foarte puțină mișcare a camerei: era chiar cazul cel mai frecvent, în special, încă, cel al *Faustului* lui Murnau, camera mobilă fiind rezervată scenelor excepționale sau momentelor remarcabile. Or, ambele mijloace se vor vedea obligate, la începuturile lor, să se ascundă: nu numai racordurile de montaj trebuiau să fie imperceptibile (de pildă, racorduri în ax), ci și mișcările de cameră, în măsura în care priveau momente obișnuite sau scene banale (mișcări de o lentoare vecină cu pragul percepției[25]). Aceasta din cauză că cele două forme sau mijloace nu interveneau decât pentru a realiza un potențial conținut în imaginea fixă primitivă, adică în mișcarea așa cum era ea încă legată de persoane și de lucruri. Această mișcare era deja specificul cinematografului și cerea un soi de eliberare, neputând să se mulțumească cu limitele între care o mențineau condițiile primitive. Astfel încât imaginea zisă primitivă, imaginea în mișcare, se definea nu atât prin starea, cât prin tendința ei. Planul spațial și fix avea tendința să ofere o imagine-mișcare pură, tendință care trecea în act pe nesimțite prin mobilizarea camerei în spațiu sau prin montajul în timp al unor planuri mobile sau pur și simplu fixe. Cum spune Bergson, cu toate că nu a văzut acest lucru cu privire la cinema, lucrurile nu se definesc niciodată prin starea lor primitivă, ci prin tendința ascunsă în această stare.

Putem să rezervăm cuvântul „plan" determinărilor spațiale fixe, felii de spațiu sau distanțe în raport cu camera: astfel, Jean Mitry,

---

[25] Aceste puncte esențiale au fost analizate de Noël Burch: 1) racordul de montaj și mișcarea banală de cameră au origini foarte diferite; Griffith este cel care codifică racordurile, dar utilizând camera mobilă într-un mod ieșit din comun (*Nașterea unei națiuni*); Pastrone este cel care utilizează camera mobilă într-un mod obișnuit, dar neglijând racordurile și situându-se „sub semnul exclusiv al frontalității, caracteristică primului cinematograf primitiv" (*Cabiria*). 2) Dar cele două procedee, la Griffith și la Pastrone, înfruntă aceeași condiție de imperceptibilitate, intenționat căutată (Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, pp. 142-145).

Scanned with OKEN Scanner

nu numai atunci când denunță expresia „plan-secvență", incoerentă după părerea lui, dar mai ales atunci când vede în travling nu un plan, ci o secvență de planuri. Atunci, secvența de planuri este cea care moștenește mișcarea și durata. Dar cum nu este o noțiune suficient determinată, vor trebui create concepte mai precise pentru a degaja unitățile de mișcare și de durată: vom vedea acest lucru cu „sintagmele" lui Christian Metz și cu „segmentele" lui Raymond Bellour. Dar, din punctul nostru de vedere, pentru moment, noțiunea de plan poate avea o unitate și o extensie suficientă dacă îi conferim deplinul său sens proiectiv, perspectiv sau temporal. Într-adevăr, o unitate este întotdeauna aceea a unui act care cuprinde ca atare o multiplicitate de elemente pasive sau acționate[26]. Planuri*le*, ca determinări spațiale imobile, pot în acest sens să fie foarte bine multiplicitatea ce corespunde unității planul*ui*, ca secțiune mobilă sau perspectivă temporală. Unitatea va varia în funcție de multiplicitatea pe care o conține, ceea ce nu o va împiedica, însă, să fie și unitatea acestei multiplicități corelative.

Vom distinge mai multe cazuri în această privință. Într-un prim caz, mișcarea continuă a camerei este cea care va defini planul, oricare ar fi schimbările de unghi și de puncte de vedere multiple (de pildă, un travling). Într-un al doilea caz, continuitatea racordului este cea care va constitui unitatea planului, chiar dacă această unitate are ca „materie" două sau mai multe planuri succesive, care pot, de altfel, să fie fixe. La fel de bine, mai multe planuri mobile pot să nu-și datoreze diferența decât unor constrângeri materiale, formând o unitate perfectă în funcție de natura racordului dintre ele: de pildă, la Orson Welles, cele două plonjeuri din *Citizen Kane*, când camera traversează literalmente o fereastră și pătrunde în interiorul unei încăperi mari, fie profitând de ploaia care se strivește de geam și îl tulbură, fie profitând de furtună și de un tunet ce sparge geamul. Într-un al treilea caz, ne aflăm în fața unui plan de lungă durată, fix sau mobil, „plan-secvență", cu profunzime de câmp: un asemenea plan cuprinde în el însuși toate feliile de spațiu în același timp, de

[26] Bergson, *Essai sur les données immédiates de la conscience*, p. 55 (60). [*Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, traducere de Diana Morărașu, Institutul European, 1992, p. 69.]

Scanned with OKEN Scanner

la gros-plan la planul îndepărtat, dar care nu are mai puțin o unitate care ne permite să-l definim ca plan. Aceasta deoarece profunzimea nu mai e concepută după modelul cinematografului „primitiv", ca o suprapunere de felii paralele, dintre care fiecare nu are de-a face decât cu ea însăși, toate fiind pur și simplu traversate de același mobil. Dimpotrivă, la Renoir sau la Welles, ansamblul mișcărilor se distribuie în profunzime, în așa fel încât să stabilească legături, acțiuni și reacții, care nu se dezvoltă niciodată una lângă alta, pe același plan, ci se eșalonează la diferite distanțe și de la un plan la altul. Unitatea planului este dată, aici, de legătura directă dintre niște elemente luate din multiplicitatea planurilor suprapuse care încetează să fie izolabile: raportul părților apropiate și îndepărtate este cel care determină unitatea. Aceeași evoluție apare și în istoria picturii, între secolele al XVI-lea și al XVII-lea: unei suprapuneri de planuri, dintre care fiecare este umplut de o scenă specifică și în care personajele se întâlnesc unele lângă altele, i s-a substituit o cu totul altă viziune despre profunzime, în care personajele se întâlnesc oblic și se interpelează de la un plan la altul, în care elementele unui plan acționează și reacționează asupra elementelor altui plan, unde nicio formă, nicio culoare nu se închid asupra unui singur plan, în care dimensiunile prim-planului se văd mărite în mod anormal pentru a putea să intre direct în raport cu fundalul prin reducerea bruscă a mărimilor[27]. Într-un al patrulea caz, planul-secvență (căci

[27] Aceste două concepții despre profunzime în pictură, din secolul al XVI-lea și, respectiv, al XVII-lea, au fost studiate de către Wölfflin într-un foarte frumos capitol din *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art* [*Principii fundamentale ale istoriei artei. Problema evoluției stilului în arta modernă*, traducere de Eleonora Costescu, Meridiane, 1968], Gallimard („Planuri și profunzime"). Cinematograful prezintă exact aceeași evoluție, ca două aspecte foarte diferite ale profunzimii de câmp care au fost analizate de către Bazin („Pour en finir avec la profondeur de champ", *Cahiers du cinéma*, nr. 1, 1951). În ciuda tuturor rezervelor sale cu privire la teza lui Bazin, Mitry îi concede esențialul: într-o primă formă, profunzimea e tăiată în felii suprapuse izolabile, fiecare având valoare pe cont propriu (la Feuillade sau la Griffith, de pildă); dar, la Renoir și la Welles, este o altă formă, care substituie feliilor o interacțiune perpetuă, scurtcircuitând prim-planul cu planul îndepărtat. Personajele nu se mai întâlnesc în același plan, se raportează și se interpelează de la un plan la altul. Primele exemple ale acestei noi profunzimi s-ar găsi, poate, în *Rapacitate* de Stroheim și ar corespunde pe deplin analizei lui Wölfflin: astfel, femeia tresaltă în planul apropiat, în vreme ce soțul ei intră pe ușa din fund, o rază de lumină mergând de la unul la celălalt.

Scanned with OKEN Scanner

există de multe feluri) nu mai presupune nicio profunzime, nici de suprapunere, nici de adâncire: el rabatează, dimpotrivă, toate planurile spațiale spre partea din față a planului care trece prin diferite cadre, în așa fel încât unitatea planului trimite la perfecta planitudine a imaginii, în timp ce multiplicitatea corelativă este aceea a recadrajelor. Acesta era cazul lui Dreyer, în planurile sale secvență, analoage cu niște aplatiuri, și care neagă orice distincție între diferite planuri spațiale, făcând mișcarea să treacă printr-o serie de recadraje care se substituie schimbării de plan (*Ordet, Gertrud*)[28]. Imaginile fără profunzime sau cu profunzime slabă formează un tip de plan curgător și alunecos, care se opune volumului imaginilor profunde.

În toate aceste sensuri, planul are cu adevărat o unitate. Este o unitate de mișcare și el cuprinde în această calitate o multiplicitate corelativă care nu-l contrazice[29]. Se poate spune, cel mult, că această unitate este prinsă într-o dublă exigență, în raport cu întregul a cărui schimbare o exprimă pe parcursul filmului și în raport cu părțile ale căror deplasări în fiecare ansamblu și de la un ansamblu la altul le determină. Pasolini a exprimat această dublă exigență într-un mod foarte clar. Pe de o parte, întregul cinematografic ar fi un singur și același plan-secvență analitic, nelimitat de drept, teoretic continuu; pe de altă parte, părțile filmului ar fi, de fapt, niște planuri discontinue, dispersate, diseminate, între care

---

[28] Tentativa lui Hitchcock din *Funia*, un singur plan-secvență pentru tot filmul (întrerupt doar pentru schimbările de bobine), corespunde aceluiași caz. Bazin obiecta că planul-secvență al lui Renoir, Welles și Wyler rupea cu decupajul sau cu planul tradițional, în timp ce Hitchcock le păstra, mulțumindu-se să opereze „o perpetuă succesiune de recadraje". Rohmer și Chabrol răspund, pe bună dreptate, că noutatea lui Hitchcock este tocmai de a transforma cadrul tradițional, în vreme ce Welles, dimpotrivă, îl păstrează (*Hitchcock*, Éd. d'Aujourd'hui, pp. 98-99).

[29] Bonitzer a analizat toate aceste tipuri de plan, profunzime de câmp, planuri fără profunzime, până la niște planuri moderne pe care le numește „contradictorii" (la Godard, Syberberg, Marguerite Duras) în *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard. Și, fără îndoială, dintre criticii contemporani, Bonitzer este cel care a arătat cel mai mare interes pentru noțiunea de plan și evoluția ei. Ni se pare că analizele sale foarte riguroase ar trebui să-l conducă la o nouă concepție despre plan ca unitate consistentă, la o nouă concepție despre unități (pentru care s-ar găsi echivalente în științe). Cu toate acestea, el exprimă mai degrabă îndoieli cu privire la consistența noțiunii de plan, căruia îi denunță „caracterul compozit, ambiguu și fundamental trucat". Doar cu privire la acest punct nu putem să-l urmăm.

Scanned with OKEN Scanner

nu se poate stabili nicio legătură. Trebuie, așadar, ca întregul să renunțe la idealitatea sa și să devină întregul sintetic al filmului care se realizează prin montajul părților; și, invers, ca părțile să se selecteze, să se coordoneze, să intre în niște racorduri și în niște legături care să reconstituie prin montaj planul-secvență virtual sau întregul analitic al cinematografului[30].

Dar această repartiție de fapt și de drept (care implică la Pasolini o mare repulsie față de planul-secvență, menținut întotdeauna în virtualitate) nu există. Există două aspecte care și ele sunt de fapt și de drept, manifestând tensiunea planului ca unitate. Pe de o parte, părțile și ansamblurile lor intră în niște continuități relative, prin racorduri imperceptibile, prin mișcări de cameră, prin planuri-secvență de fapt, cu sau fără profunzime de câmp. Întotdeauna însă vor exista tăieturi și rupturi, chiar dacă continuitatea se restabilește ulterior, demonstrând că întregul nu se află aici. Întregul intervine în altă parte și în altă ordine, ca fiind ceea ce împiedică ansamblurile să se închidă asupra lor înșile sau unele asupra altora, ceea ce dovedește o deschidere ireductibilă atât la continuități, cât și la rupturi. El apare în dimensiunea unei durate care se schimbă și nu încetează să se schimbe. Apare în *falsele racorduri*, ca pol esențial al cinematografului. Falsul racord poate să funcționeze într-un ansamblu (Eisenstein) sau în trecerea de la un ansamblu la altul, între două planuri-secvență (Dreyer). Tocmai de aceea nici nu e suficient să spunem că planul-secvență interiorizează montajul în turnare; el pune, dimpotrivă, probleme specifice de montaj. Într-o discuție despre montaj, Narboni, Sylvie Pierre și Rivette întreabă: unde a dispărut Gertrud, unde a făcut-o Dreyer să dispară? Și răspunsul pe care ei îl dau este: a dispărut în lipitura de montaj[31]. Falsul racord nu este nici un racord de continuitate, nici o ruptură sau o discontinuitate în racord. Falsul racord este el însuși o dimensiune a Deschisului, care scapă ansamblurilor și părților lor. El realizează cealaltă putere[32*] a extra-câmpului, acest altundeva sau această zonă

---

[30] Pasolini, *L'expérience hérétique*, pp. 197-212.

[31] Narboni, Sylvie Pierre și Rivette, „Montage", *Cahiers du cinéma*, nr. 210, martie 1969.

[32*] În original, *puissance*: potențialitate, capacitate. (n. red.)

Scanned with OKEN Scanner

vidă, acest „alb pe alb imposibil de filmat". Gertrud a dispărut în ceea ce Dreyer numea a patra sau a cincea dimensiune. Departe de a rupe întregul, falsele racorduri sunt actul întregului, cuiul pe care ele îl bat în ansambluri și în părțile lor, așa cum adevăratele racorduri sunt tendința inversă, aceea a părților și a ansamblurilor de a se integra într-un întreg ce le scapă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Capitolul III

Montaj

1

Prin intermediul racordurilor, al tăieturilor și al falselor racorduri, montajul este determinarea Întregului (al treilea nivel bergsonian). Eisenstein nu încetează să aducă aminte că montajul este întregul filmului, Ideea. Dar de ce este oare întregul obiectul montajului? De la începutul la sfârșitul unui film, ceva se schimbă, ceva s-a schimbat. Numai că acest întreg care se schimbă, acest timp sau această durată, pare a nu putea fi surprins decât în mod indirect, prin raportare la imaginile-mișcare care îl exprimă. Montajul este tocmai această operațiune care are ca obiect imaginile-mișcare pentru a degaja din ele întregul, ideea, adică imaginea timpu*lui*. Este o imagine în mod necesar indirectă, dat fiind că este dedusă din imaginile-mișcare și din raporturile lor. Montajul nu vine, totuși, după. Trebuie, chiar, ca întregul să fie primul într-un anume fel, să fie presupus. Cu atât mai mult cu cât, am văzut, imaginea-mișcare, prin ea însăși, nu trimite decât rareori la mobilitatea camerei, în epoca lui Griffith și după aceea, dar se naște cel mai adesea dintr-o succesiune de planuri fixe care presupune montajul. Dacă luăm în considerare cele trei niveluri, determinarea sistemelor închise, cea a mișcării care se stabilește între părțile sistemului, cea a întregului schimbător care se exprimă prin mișcare, există o asemenea circulație între ele, încât fiecare le poate conține sau prefigura pe celelalte. Anumiți autori vor putea așadar să „pună" deja montajul în plan sau chiar în cadru și să acorde, astfel, puțină importanță montajului pentru el

însuși. Dar specificitatea celor trei operațiuni nu subzistă mai puțin până în interioritatea lor reciprocă. Ceea ce revine montajului, în el însuși sau în altceva, este imaginea indirectă a timpului, a duratei. Nu un timp omogen sau o durată spațializată, precum aceea pe care o denunță Bergson, ci o durată și un timp efective, care decurg din articularea imaginilor-mișcare, conform cu textele precedente ale lui Bergson. Întrebarea de a ști dacă mai există, pe lângă acestea, și imagini directe care s-ar putea numi imagini-timp, în ce măsură ele s-ar separa de imaginile-mișcare, în ce măsură, dimpotrivă, ele s-ar sprijini pe anumite aspecte necunoscute ale acestor imagini, toate acestea nu pot fi luate în discuție pentru moment.

Montajul este compunerea, îmbinarea [*agencement*] imaginilor-mișcare în măsura în care ele constituie o imagine indirectă a timpului. Or, de la cea mai veche filozofie, există multe moduri în care timpul poate fi conceput în funcție de mișcare, în raport cu mișcarea, conform cu diverse moduri de compunere. Este probabil că vom regăsi această diversitate în diferitele „școli" de montaj. Dacă Griffith este glorificat nu că a inventat montajul, ci că l-a dus până la nivelul unei dimensiuni specifice, se pare că se pot distinge patru mari tendințe: tendința organică a școlii americane, cea dialectică a școlii sovietice, aceea cantitativă a școlii franceze de dinainte de război, cea intensivă a școlii expresioniste germane. În fiecare caz, autorii pot fi foarte diferiți: au totuși o comunitate de teme, de probleme, de preocupări, pe scurt, o comunitate de idei care e suficientă, în cinema ca și în altă parte, pentru a întemeia concepte de școli sau de tendințe. Am vrea să caracterizăm foarte sumar fiecare dintre aceste curente de montaj.

Compoziția imaginilor-mișcare, Griffith a conceput-o ca pe o organizare, ca pe un organism, ca pe o mare unitate organică. A fost descoperirea lui. Organismul este, în primul rând, unitate în diversitate, adică un ansamblu de părți diferențiate: există bărbați și femei, bogați și săraci, orașul și satul, Nordul și Sudul, interioarele și exterioarele etc. Aceste părți sunt prinse în raporturi binare care constituie un *montaj alternat paralel*, imaginea unei părți succedând celei a unei alte părți în funcție de un ritm. Dar trebuie și ca partea și ansamblul să intre ele însele în raporturi, să-și schimbe dimensiunile

Scanned with OKEN Scanner

relative: *inserarea* gros-planului, în acest sens, nu operează doar o îngroşare a detaliului, ci atrage după sine şi o miniaturizare a ansamblului, o reducere a scenei (la scara unui copil, de pildă, ca în gros-planul copilului care asistă la dramă în *Masacrul*). Şi, mai general, arătând modul în care personajele trăiesc scena din care fac parte, gros-planul dotează ansamblul obiectiv cu o subiectivitate care îl egalează sau chiar îl depăşeşte (astfel, nu numai gros-planurile luptătorilor care alternează cu planurile de ansamblu ale bătăliei sau cu gros-planurile înfricoşate ale fetei urmărite de negru din *Naşterea unei naţiuni*, ci şi gros-planul tinerei care se asociază cu imaginea gândurilor sale, din *Enoch Arden*[1]). În sfârşit, este nevoie şi ca părţile să acţioneze şi să reacţioneze unele asupra celorlalte, în acelaşi timp pentru a arăta cum intră în conflict şi ameninţă unitatea ansamblului organic şi cum depăşesc conflictul şi restaurează unitatea. Din anumite părţi emană acţiuni care îi opun pe cel bun şi pe cel rău, dar alte părţi emană acţiuni convergente care vin să-l ajute pe cel bun: prin toate aceste acţiuni, forma duelului este cea care se dezvoltă şi trece prin diferite stadii. Într-adevăr, e propriu ansamblului organic să fie întotdeauna ameninţat; lucrul de care sunt acuzaţi negrii în *Naşterea unei naţiuni* este că vor să distrugă unitatea recentă a Statelor Unite, profitând de înfrângerea Sudului... Acţiunile convergente tind către un acelaşi scop, ajungând la locul duelului pentru a-i schimba deznodământul, a salva inocenţa sau a reconstitui unitatea compromisă, ca de pildă iureşul cavalerilor care vin în ajutorul celor asediaţi sau drumul salvatorului care o ajunge din urmă pe tânără pe gheţurile în derivă (*Prin furtună*). Aceasta este cea de-a treia figură a montajului, *montaj concordant sau convergent*, care face să alterneze momentele a două acţiuni care se vor reuni. Şi cu cât acţiunile sunt mai convergente, cu cât se apropie joncţiunea, cu atât alternanţa este mai rapidă (montaj accelerat). Este adevărat că joncţiunea nu se produce întotdeauna la Griffith şi că tânăra inocentă este deseori condamnată, aproape cu

[1] Despre gros-plan şi despre structura binară la Griffith, cf. Jacques Fieschi, „Griffith le précurseur", *Cinématographe*, nr. 24, februarie 1977. Despre gros-planul lui Griffith şi procesele de miniaturizare şi de subiectivare, cf. Yann Lardeau, „King David", *Cahiers du cinéma*, nr. 346, aprilie 1983.

Scanned with OKEN Scanner

sadism, pentru că nu și-ar putea afla locul și mântuirea decât într-o unire anormală, „anorganică": chinezul opioman nu va ajunge la timp în *Crinul frânt*. De această dată, o accelerare perversă este cea care devansează convergența.

Acestea sunt cele trei forme de montaj sau de alternanță ritmică: alternanța părților diferențiate, aceea a dimensiunilor relative, aceea a acțiunilor convergente. O puternică reprezentare organică este cea care atrage, astfel, ansamblul și părțile sale. Cinematograful american își va extrage de aici forma sa cea mai solidă: de la situația de ansamblu la situația restabilită sau transformată, prin intermediul unui duel, al unei convergențe de acțiuni. Montajul american este organico-activ. Este fals să-i reproșezi că s-a subordonat narațiunii; contrariul e, dimpotrivă, adevărat, narativitatea este cea care decurge din această concepție despre montaj. În *Intoleranță*, Griffith descoperă că reprezentarea organică poate să fie imensă și să înglobeze nu doar familii și o societate, ci milenii și civilizații diferite. Acolo, părțile malaxate de montajul paralel vor fi civilizațiile însele. Dimensiunile relative schimbate vor merge de la cetatea regelui până la biroul capitalistului. Iar acțiunile convergente nu vor fi doar duelurile proprii fiecărei civilizații, cursa de care în episodul babilonian, cursa dintre automobil și tren în episodul modern, ci cele două curse vor converge ele însele de-a lungul secolelor, într-un montaj accelerat care suprapune Babilonul și America. Niciodată o astfel de unitate organică nu va fi degajată, prin ritm, din părți atât de diferite și din acțiuni atât de distanțate.

De fiecare dată când timpul a fost analizat prin raportare la mișcare, de fiecare dată când el a fost definit ca măsura mișcării, au fost descoperite două aspecte ale timpului care sunt niște cronosemne: pe de o parte, timpul ca întreg, ca mare cerc sau spirală, care culege ansamblul mișcării din univers; pe de altă parte, timpul ca interval, care marchează cea mai mică unitate de mișcare sau de acțiune. Timpul ca întreg, ansamblul mișcării din univers e pasărea care planează și nu încetează să-și mărească cercul. Dar unitatea numerică de mișcare e bătaia de aripă, intervalul dintre două mișcări sau două acțiuni care nu încetează să devină mai mic. Timpul ca interval este prezentul variabil accelerat, iar timpul ca întreg este

Scanned with OKEN Scanner

spirala deschisă la cele două capete, imensitatea trecutului și a viitorului. Infinit dilatat, prezentul va deveni întregul însuși; infinit contractat, întregul ar trece în interval. Ceea ce se naște din montaj sau din compoziția imaginilor-mișcare este Ideea, această imagine indirectă a timpului: întregul care înfășoară și desfășoară ansamblul părților, în celebrul leagăn din *Intoleranță*, și intervalul dintre acțiuni care devine din ce în ce mai mic în montajul accelerat al curselor.

2

Recunoscându-și întreaga datorie față de Griffith, Eisenstein face totuși două obiecții. S-ar spune, mai întâi, că părțile diferențiate ale ansamblului sunt date prin ele însele, ca fenomene independente. E ca șunca, cu alternanța ei de părți grase și părți slabe: există săraci și bogați, buni și răi, albi și negri etc. Este, prin urmare, obligatoriu ca, atunci când reprezentanții acestor părți se opun, ei s-o facă sub forma unor dueluri individuale în care motivațiile colective acoperă motive extrem de personale (de pildă, o poveste de dragoste, element melodramatic). Sunt ca niște linii paralele care se urmăresc și care, bineînțeles, se reconciliază la infinit, dar care nu intră în coliziune în lumea de aici decât atunci când o secantă face să se înfrunte un punct specific de pe una cu un punct specific de pe cealaltă. Griffith ignoră că săracii și bogații nu sunt dați ca fenomene independente, ci depind de una și aceeași cauză generală, care este exploatarea socială... Aceste obiecții care denunță concepția „burgheză" a lui Griffith nu privesc doar maniera de a nara o poveste sau de a înțelege Istoria. Ele privesc direct montajul paralel (dar și convergent)[2]. Ceea ce îi reproșează Eisenstein lui Griffith e că și-a făcut despre organism o concepție cu totul empirică, fără lege de geneză și lege de creștere; că a conceput unitatea acestuia într-un mod cu totul extrinsec, ca unitate de reunire, de punere laolaltă, de asamblare a unor părți juxtapuse, nu ca unitate de producere, *celulă*

[2] Analiza strălucitoare a lui Eisenstein constă în a arăta că montajul paralel, nu numai în concepția sa, dar și în practica sa, trimite la societatea burgheză așa cum aceasta se gândește și se practică ea însăși: *Film form* („Dickens, Griffith and the film today"), Meridian Books, p. 234 sq.

Scanned with OKEN Scanner

care-și produce propriile sale părți prin diviziune, prin diferențiere; e că a înțeles opoziția într-un mod accidental, nu ca forța motrice internă prin care unitatea divizată formează o nouă unitate la un alt nivel. Vom observa că Eisenstein păstrează ideea griffithiană a unei compoziții sau a unei îmbinări organice a imaginilor-mișcare: de la situația de ansamblu la situația schimbată, prin dezvoltarea și depășirea opozițiilor. Dar, tocmai, Griffith nu a văzut natura dialectică a organismului și a alcătuirii sale. Organicul este într-adevăr o mare spirală, dar spirala trebuie concepută „în mod științific" și nu empiric, în funcție de o lege de geneză, de creștere și de dezvoltare. Eisenstein estimează că a ajuns la stăpânirea metodei sale cu *Crucișătorul Potemkin*, și tocmai în comentariul asupra acestui film își prezintă el noua concepție despre organic[3].

Spirala organică își găsește legea internă în secțiunea de aur, care marchează un punct-cezură și divizează ansamblul în două mari părți opozabile, dar inegale (e momentul doliului, când se trece de la navă la oraș și când mișcarea se inversează). Dar, de asemenea, fiecare spiră sau segment se divizează la rândul lui în două părți inegale opuse. Și opozițiile sunt multiple: cantitativă (unul - mai mulți, un om - mai mulți oameni, un singur foc - o salvă, un vas - o flotă), calitativă (apele - pământul), intensivă (întunericul - lumina), dinamică (mișcare ascendentă și descendentă, de la dreapta la stânga și invers). Mai mult decât atât, dacă plecăm de la sfârșitul spiralei și nu de la începutul ei, secțiunea de aur fixează o altă cezură, punctul cel mai înalt de inversare în locul celui mai jos, care generează alte diviziuni și alte opoziții. Spirala progresează crescând, deci, tocmai prin opoziții sau contradicții. Dar ceea ce se exprimă astfel este mișcarea Unului care se dedublează și formează apoi o nouă unitate. Într-adevăr, dacă raportăm părțile opozabile la originea O (sau la sfârșit), din punctul de vedere al genezei, ele intră într-o proporție care este aceea a secțiunii de aur, conform căreia partea

---

[3] Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18, „L'organique et le pathétique". Acest capitol, centrat pe *Potemkin*, analizează organicul (geneză și creștere) și abordează pateticul (dezvoltare) care îl completează. Capitolul următor, „La centrifugeuse et le Graal", centrat pe *Linia generală*, continuă analiza pateticului în relația sa cu organicul.

Scanned with OKEN Scanner

cea mai mică trebuie să fie față de cea mai mare ceea ce aceasta este față de ansamblu:

$$\frac{OA}{OB} = \frac{OB}{OC} = \frac{OC}{OD} \ldots = M$$

Opoziția se află în serviciul unității dialectice a cărei progresie o marchează, de la situația de plecare la situația de sosire. Tocmai în acest sens, ansamblul se oglindește în fiecare parte, și fiecare spiră sau parte reproduce ansamblul. Și nu este adevărat doar pentru secvență, e deja adevărat pentru fiecare imagine, care-și conține și propriile cezuri, opozițiile, originea și sfârșitul: ea nu are doar unitatea unui element juxtapozabil altora, ci unitatea genetică a unei „celule" divizibile în altele. Eisenstein va spune despre imaginea-mișcare că este celulă de montaj, nu doar simplu element de montaj. Pe scurt, *montajul de opoziție* se substituie montajului paralel, sub legea dialectică a Unului care se divizează pentru a forma unitatea nouă, mai înaltă.

Nu reținem decât scheletul teoretic al comentariului lui Eisenstein, care urmează îndeaproape imaginile concrete (de pildă, scara din Odesa). Iar această compoziție dialectică o vom regăsi în *Ivan cel Groaznic*: în special cu cele două cezuri care corespund celor două momente de îndoială ale lui Ivan, o dată când își pune întrebări lângă sicriul soției sale, altă dată când îl imploră pe călugăr, unul marcând sfârșitul primei spire, primul stadiu al luptei împotriva boierilor, celălalt marcând începutul celui de-al doilea stadiu și, între cele două, retragerea în afara Moscovei. Critica sovietică oficială îi va reproșa lui Eisenstein că a conceput cel de-al doilea stadiu ca pe un duel personal al lui Ivan cu mătușa lui: într-adevăr, Eisenstein refuză anacronismul unui Ivan care s-ar uni cu poporul. De la un capăt la celălalt, Ivan face din popor un simplu instrument, în conformitate cu condițiile istorice ale epocii; totuși, în interiorul acestor condiții, el face să progreseze opoziția sa față de boieri, care nu devine prin aceasta un duel personal în genul lui Griffith, ci trece de la compromisul politic la exterminarea fizică și socială.

Scanned with OKEN Scanner

Eisenstein poate să invoce știința, matematica și științele naturii. Arta nu pierde nimic prin aceasta, deoarece, la fel ca pictura, cinematograful trebuie să inventeze spirala care convine temei și să aleagă bine punctele-cezură. Deja, din acest punct de vedere al genezei și al creșterii, vedem cum metoda lui Eisenstein presupune în mod esențial determinarea unor puncte remarcabile sau a unor momente privilegiate; dar ele nu exprimă, ca la Griffith, un element accidental sau contingența individului; din contră, ele aparțin pe deplin construcției regulate a spiralei organice. Vedem și mai bine acest lucru dacă luăm în considerare o nouă dimensiune, pe care Eisenstein o prezintă când ca adăugându-se celor ale organicului, când ca desăvârșindu-le. Compoziția, îmbinarea dialectică, nu presupune doar organicul, adică geneza și creșterea, ci și *pateticul*, sau „dezvoltarea". Pateticul nu trebuie să fie confundat cu organicul. Și aceasta deoarece, de la un punct la celălalt pe spirală, putem întinde vectori, care sunt ca o coardă a unui arc, a unei spire. Nu mai e vorba de formarea și de progresia opozițiilor înseși, urmând spirele, ci de trecerea de la un opus la celălalt, sau mai degrabă în celălalt, urmând corzile: saltul în contrariu. Nu există doar opoziție între pământ și apă, între unu și multiplu, există trecere de la unul în celălalt și apariție bruscă a celuilalt pornind de la unul. Nu există doar unitate organică a opuselor, ci trecere patetică a opusului în contrariul său. Nu există doar legătură organică între două momente, ci salt patetic, în care al doilea moment dobândește o nouă putere, deoarece primul a trecut în el. De la tristețe la mânie, de la îndoială la certitudine, de la resemnare la revoltă... Pateticul comportă, în ceea ce-l privește, aceste două aspecte: este, în același timp, trecerea de la un termen la altul, de la o calitate la alta, și apariția bruscă a noii calități care se naște din trecerea săvârșită. El este în același timp „compresie" și „explozie"[4]. *Linia generală* își divizează spirala în două părți opuse, „Vechiul" și „Noul", și își reproduce diviziunea, repartizează opozițiile atât de o parte, cât și de cealaltă: acesta este organicul. Dar, în celebra scenă a centrifugii, asistăm la trecerea de la un moment la celălalt, de la neîncredere la speranță și triumf, de

[4] Eisenstein, *Mémoires*, 10-18, I, p. 283-284.

Scanned with OKEN Scanner

la tubul gol la prima picătură, trecere care se accelerează pe măsură ce se apropie noua calitate, picătura triumfală: acesta este pateticul, săritura sau saltul calitativ. Organicul era arcul, ansamblul arcurilor, dar pateticul este în același timp coarda și săgeata, schimbarea de calitate și apariția bruscă a noii calități, ridicarea ei la pătrat, la puterea doua.

Astfel, pateticul nu implică o schimbare doar în conținutul imaginii, ci și în forma ei. Imaginea, într-adevăr, trebuie să-și schimbe puterea, să treacă la o putere superioară. Este ceea ce Eisenstein numește „schimbare absolută de dimensiune", pentru a o opune schimbărilor doar relative de la Griffith. Prin schimbare absolută trebuie să înțelegem că saltul calitativ e deopotrivă material și formal. Inserarea gros-planului, la Eisenstein, va marca tocmai un asemenea salt formal, o schimbare absolută, adică o ridicare a imaginii la pătrat: în comparație cu Griffith, este vorba de o funcție cu totul nouă a gros-planului[5]. Și, dacă învăluie o subiectivitate, este în sensul în care conștiința este ea însăși trecere la o nouă dimensiune, ridicare la puterea a doua (care poate să se efectueze printr-o „serie de gros-planuri crescânde", dar care poate să împrumute și alte procedee). În orice caz, conștiința este pateticul, trecerea de la Natură la om și calitatea care se naște din trecerea săvârșită. Este în același timp conștientizarea și conștiința atinsă, conștiința revoluționară atinsă, cel puțin până la un anumit punct, care poate fi punctul foarte restrâns al lui Ivan, punctul doar precursor din *Potemkin* sau punctul culminant din *Octombrie*. Dacă pateticul e dezvoltare este din pricină că e dezvoltare a conștiinței înseși: este saltul organicului care produce o conștiință exterioară a Naturii și a evoluției sale, dar și o conștiință interioară a societății și a istoriei sale, de la un moment la celălalt al organismului social. Și mai există și alte salturi, în raporturi variabile cu cele ale conștiinței, toate exprimând noi dimensiuni, schimbări formale și absolute, ridicări la puteri încă și mai mari. E saltul în culoare, precum drapelul roșu din *Potemkin* sau festinul roșu al lui Ivan. Odată cu filmul sonor și vorbit, Eisenstein

---

[5] Bonitzer analizează această diferență Eisenstein-Griffith (schimbare de dimensiune absolută sau relativă) în *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp. 30-32.

Scanned with OKEN Scanner

va descoperi noi și noi ridicări la alte puteri[6]. Dar, ca să rămânem la filmul mut, saltul calitativ poate să atingă niște schimbări formale sau absolute care constituie deja niște puteri „n": valul de lapte, în *Linia generală*, va preda ștafeta unor jeturi de apă (trecerea la sclipire), apoi unui foc de artificii (trecerea la culoare), apoi, în sfârșit, unor zigzaguri de cifre (trecerea de la vizibil la lizibil). Tocmai din acest punct de vedere poate deveni mult mai comprehensibil conceptul atât de dificil al lui Eisenstein, „montajul atracțiilor", care desigur că nu se reduce la punerea în joc a unor comparații sau metafore[7]. Ni se pare că atracțiile constau când în reprezentații teatrale sau de circ (sărbătoarea roșie a lui Ivan), când în reprezentări plastice (statuile și sculpturile din *Potemkin* și mai ales din *Octombrie*), care vin să prelungească imaginea sau să-i preia ștafeta. Jeturile de apă și de foc în *Linia generală* sunt de același tip. Desigur, atracția trebuie înțeleasă mai întâi în sens spectacular. Apoi și într-un sens asociativ: asocierea de imagini ca lege de atracție newtoniană. Dar, mai mult decât atât, ceea ce Eisenstein numește „calcul atracțional" marchează această aspirație dialectică a imaginii de a dobândi noi dimensiuni, adică de a sări formal dintr-o putere în alta. Jeturile de apă și de foc ridică picătura de lapte la o dimensiune de-a dreptul cosmică. Și conștiința devine în același timp cosmică și revoluționară, după ce a ajuns, printr-un ultim salt patetic, la ansamblul organicului în el însuși, pământ, aer, apă și foc. Vom vedea mai târziu cum montajul de atracții nu încetează, astfel, să facă să comunice în ambele sensuri organicul și pateticul.

Montajului paralel al lui Griffith, Eisenstein îi substituie un montaj de opoziții; montajului convergent și concordant, el îi

---

[6] De pildă, ceea ce Eisenstein numește „montaj vertical" în *The Film Sense*, Meridian Books, p. 74 sq.

[7] În *La non-indifférente Nature*, Eisenstein insistă deja mult asupra caracterului formal al saltului calitativ (și nu doar material). Ceea ce definește acest caracter este că trebuie să existe ridicare la putere a imaginii. „Montajul atracțiilor" intervine aici în mod necesar. Numeroase comentarii suscitate de montajul atracțiilor, așa cum este prezentat de către Eisenstein în *Au-delà des étoiles*, 10-18, ne par interminabile dacă nu ținem cont de puterile crescânde ale imaginii. Și, din acest punct de vedere, întrebarea dacă Eisenstein a renunțat la acest procedeu nu se pune: va avea mereu nevoie de el în concepția sa despre saltul calitativ.

Scanned with OKEN Scanner

substituie un montaj de salturi calitative („montaj săltăreț"). Tot soiul de noi aspecte de montaj li se adaugă, sau mai degrabă decurg din ele, într-o mare creație nu doar de operații practice, ci și de concepte teoretice: nouă concepție despre gros-plan, nouă concepție despre montajul accelerat, montaj vertical, montaj al atracțiilor, montaj intelectual sau de conștiință... Noi credem în coerența acestui ansamblu organico-patetic. Și tocmai aici e esențialul revoluției lui Eisenstein: el dă dialecticii un sens specific cinematografic, smulge ritmul evaluării sale doar empirice sau estetice, ca la Griffith, își face despre organism o concepție esențialmente dialectică. Timpul rămâne o imagine indirectă care se naște din compoziția organică a imaginilor-mișcare, *dar intervalul, la fel ca și întregul, capătă un sens nou*. Intervalul, prezentul variabil, a devenit saltul calitativ care atinge puterea ridicată a clipei. Cât despre întreg ca imensitate, acesta nu mai este o totalitate de reunire care subsumează niște părți independente unicei condiții ca ele să existe unele pentru altele, putând oricând să crească dacă adăugăm părți ansamblului condiționat sau dacă raportăm două ansambluri independente ideii aceleiași finalități. E o totalitate devenită concretă sau existentă, în care părțile se produc una prin alta în ansamblul lor, iar ansamblul se reproduce în părți, în așa fel încât această cauzalitate reciprocă să trimită la întreg ca și cauză a ansamblului *și* a părților sale în funcție de o finalitate interioară. Spirala deschisă la ambele extremități nu mai este un mod de a asambla din afară o realitate empirică, ci modul în care realitatea dialectică nu încetează să se producă și să crească. Lucrurile se cufundă așadar de-a binelea *în* timp și devin imense, pentru că ele ocupă aici un loc infinit mai mare decât cel pe care părțile îl au în ansamblu, sau pe care ansamblul, în el însuși, îl are. Ansamblul și părțile din *Potemkin*, patruzeci și opt de ore, sau din *Octombrie*, zece zile, ocupă în timp, adică în întreg, un loc prelungit fără măsură. Și, departe de a se adăuga sau de a se compara din afară, atracțiile sunt însăși această prelungire sau această existență interioară în întreg. Concepția dialectică despre organism și montaj, la Eisenstein, conjugă spirala mereu deschisă și clipa mereu săltăreață.

Scanned with OKEN Scanner

E bine știut că dialectica are mai multe legi prin care se definește. Există legea procesului cantitativ și a saltului calitativ: trecerea de la o calitate la alta și apariția bruscă a noii calități. Există legea întregului, a ansamblului și a părților sale. Mai există și legea Unului și a opoziției, despre care se spune că celelalte două depind de ea: Unul care devine doi pentru a ajunge la o nouă unitate. Dacă se poate vorbi de o școală sovietică a montajului, nu e pentru că autorii ei s-ar asemăna, ci pentru că, în concepția dialectică ce le este comună, ei, din contră, se deosebesc, fiecare având afinitate cu o lege sau alta, pe care inspirația sa o recreează. Este evident că Pudovkin se interesează, înainte de toate, de progresia conștiinței, de salturile calitative ale unei conștientizări: din acest punct de vedere, *Mama*, *Sfârșitul Sankt-Petersburgului* și *Furtună deasupra Asiei* formează o mare trilogie. Natura este acolo, în splendoarea și dramaturgia ei, Neva împingând ghețurile, câmpiile Mongoliei, dar ca progresia liniară care subîntinde momentele conștientizării, conștientizarea mamei, a țăranului și a mongolului. Și arta cea mai profundă a lui Pudovkin este de a dezvălui ansamblul unei situații prin conștientizarea acestei situații de către un personaj, prelungindu-l până unde poate să se întindă și să acționeze conștiința (mama supraveghindu-l pe tatăl care vrea să fure greutățile orologiului, sau, în *Sfârșitul Sankt-Petersburgului*, femeia care cântărește dintr-o privire elementele situației, polițistul, paharul de ceai de pe masă, lumânarea fumegândă, cizmele soțului care sosește[8]). Dovjenko este dialectician într-un alt mod, obsedat de relația triadică a părților, a ansamblului și a întregului. Dacă un autor a știut să facă în așa fel încât un ansamblu și părțile să se cufunde într-un întreg care să le dea o profunzime și o extensie fără măsură comună cu limitele lor proprii, acesta este Dovjenko, mult mai mult decât Eisenstein. Aceasta este sursa fantasticului și a feeriei la Dovjenko. Uneori, anumite scene pot fi părți statice sau fragmente discontinue, precum

[8] Cf. Jean Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, p. 306: „Atunci ea privește: paharul, cizmele, milițianul, apoi se năpustește asupra paharului și-l aruncă cu toată puterea în geam; bătrânul se apleacă imediat, îl vede pe polițist și fuge. Rând pe rând simplu pahar de ceai, apoi element deconspirator, mijloc de semnalizare și salvator, acest obiect [...] reflectă succesiv o atenție, o stare de spirit, o intenție".

Scanned with OKEN Scanner

imaginile mizeriei la începutul *Arsenalului*, femeia căzută în prostrație, mama înțepenită, mujicul, semănătoarea, morții gazați (sau, dimpotrivă, imaginile preafericite din *Pământul*, cuplurile imobile, așezate, în picioare sau întinse). Alteori, un ansamblu dinamic și continuu poate să se constituie în cutare loc, în cutare moment, de pildă în taigaua din *Aerograd*. E sigur, de fiecare dată, că o cufundare în întreg va face să comunice imaginile cu un trecut milenar, ca acela al muntelui din Ucraina și al tezaurului sciților în *Zvenigora*, și cu un viitor planetar, ca acela din *Aerograd*, unde avioane aduc din toate punctele orizontului constructorii noului oraș. Amengual vorbea despre „abstracția montajului" care, prin ansamblu sau prin fragmente, îi dădea autorului „puterea de a vorbi în afara timpului și a spațiului real"[9]. Dar acest în-afară este în același timp Pământul sau veritabila interioritate a timpului, adică întregul care se schimbă și care, schimbându-și perspectiva, nu încetează să le dea ființelor reale acel loc nemăsurat prin care ele ating în același timp trecutul cel mai îndepărtat și viitorul cel mai profund, și prin care participă la mișcarea propriei „revoluții": astfel, bunicul care moare senin la începutul *Pământului*, sau cel din *Zvenigora*, care bântuie interiorul timpului. Această statură de giganți pe care oamenii o capătă în timp, conform lui Proust, și care separă părțile în aceeași măsură în care prelungește un ansamblu, e aceea pe care Dovjenko o dă țăranilor săi, e aceea pe care el o dă personajelor din *Marșul eroic*, ca unor „ființe legendare dintr-o epocă fabuloasă".

Eisenstein putea, într-un anume fel, să se considere șef de școală, în raport cu Pudovkin și cu Dovjenko, pentru că era pătruns de cea de-a treia lege a dialecticii, aceea care pare să le conțină pe celelalte: Unul care devine doi și redă o nouă unitate, reunind întregul organic și intervalul patetic. De fapt, era vorba de trei moduri de a concepe un montaj dialectic, și niciunul nu avea cum să fie pe placul criticii staliniste. Dar ceea ce era comun celor trei era ideea că materialismul este istoric înainte de toate și că Natura nu este dialectică decât pentru că este mereu integrată într-o totalitate umană. De

[9] Amengual, *Dovjenko*, *Dossiers du cinéma*: „Libertatea poetică pe care el o cerea altădată organizării de fragmente discontinue, Dovjenko o obține [în *Aerograd*] printr-un decupaj de o prodigioasă continuitate".

Scanned with OKEN Scanner

unde numele pe care Eisenstein îl dădea Naturii: „neindiferenta". Ceea ce face, dimpotrivă, originalitatea lui Vertov este afirmarea radicală a unei dialectici a materiei în ea însăși. Ca o a patra lege, în ruptură față de celelalte trei[10]. Bineînțeles, ceea ce Vertov arăta era omul prezent în Natură, acțiunile sale, pasiunile sale, viața lui. Dar, dacă opera cu ajutorul documentarelor și al actualităților, dacă respingea violent punerea în scenă a Naturii și scenariul acțiunii, o făcea dintr-un motiv profund. Mașini, peisaje, edificii sau oameni, prea puțin conta: toți, chiar și țăranca cea mai fermecătoare sau copilul cel mai emoționant, se prezentau ca niște sisteme materiale în interacțiune perpetuă. Erau niște catalizatori, niște convertori, niște transformatori care primeau și retransmiteau mișcări, ale căror viteză, direcție, ordine le schimbau, făcând ca materia să evolueze spre niște stări mai puțin „probabile", realizând niște schimbări fără măsură comună cu propriile lor dimensiuni. Și nu pentru că Vertov ar fi privit ființele ca pe niște mașini, ci, mai degrabă, pentru că mașinile erau cele care aveau o „inimă" și „rulau, tremurau, tresăltau și aruncau fulgere" așa cum puteau să facă și oamenii, cu alte mișcări și în alte condiții, dar mereu în interacțiune unii cu alții. Ceea ce descoperea Vertov în actualitate era copilul molecular, femeia moleculară, femeia și copilul materiali, în același timp cu sistemele numite mecanisme sau mașini. Importante erau toate trecerile (comuniste) de la o ordine care se descompune la o ordine care se construiește. Dar între două sisteme sau două ordini, între două mișcări, există în mod necesar intervalul variabil. La Vertov, intervalul de mișcare este percepția, privirea rapidă, ochiul. Numai că ochiul nu este acela prea imobil al omului, ci ochiul camerei, adică un ochi existent în materie, o percepție așa cum este ea în materie, așa cum se întinde ea din punctul în care începe o acțiune până în punctul la care ajunge reacția, așa cum umple ea intervalul dintre cele două, parcurgând universul și bătând după măsura intervalelor sale. Corelația dintre o materie non-umană și un ochi supraumân

[10] Întrebarea de a ști dacă există doar dialectică umană, sau dacă se poate vorbi de o dialectică a Naturii în ea însăși (sau a materiei) nu a încetat să agite marxismul. Sartre o relansează în *Critique de la raison dialectique*, afirmând caracterul uman al oricărei dialectici.

Scanned with OKEN Scanner

este dialectica însăși, pentru că este, în aceeași măsură, identitatea dintre o comunitate a materiei și un comunism al omului. Iar montajul însuși nu va înceta să adapteze transformările de mișcări din universul material și intervalul de mișcare din ochiul camerei: ritmul. Trebuie spus că montajul exista deja peste tot, în cele două momente precedente. El există înainte de turnare, în alegerea materialului, adică a porțiunilor de materie care vor interacționa, uneori foarte distante sau îndepărtate (viața așa cum este). El există în turnare, în intervalele ocupate de ochiul-cameră (operatorul care urmărește, aleargă, intră, iese, pe scurt, viața din film). Există după turnare, în sala de montaj unde se măsoară unul cu celălalt materialul și captarea imaginii (viața filmului), și la spectatorii care confruntă viața din film și viața așa cum este. Tocmai aceste trei niveluri sunt explicit arătate drept coexistente în *Omul cu aparatul de filmat*, dar ele inspirau deja toată opera precedentă.

Dialectică nu era un simplu cuvânt pentru cineaștii sovietici. Era în același timp practica și teoria montajului. Dar, în vreme ce ceilalți trei mari autori se serveau de dialectică pentru a transforma compoziția organică a imaginilor-mișcare, Vertov găsea în ea mijlocul de a rupe cu ea. Le reproșa rivalilor săi că rămân la remorca lui Griffith și a unui cinema de factură americană, sau a unui idealism burghez. După el, dialectica trebuia să rupă cu o Natură încă prea organică și cu un om prea ușor patetic. El făcea în așa fel încât întregul să se confunde cu ansamblul infinit al materiei și intervalul să se confunde cu un ochi existent în materie, Camera. Din partea criticii oficiale nu va întâlni nici el mai multă înțelegere. Dar va fi împins până la limită o dezbatere interioară dialecticii, pe care Eisenstein știe foarte bine s-o rezume atunci când nu se mulțumește cu polemica. Vertov opune un cuplu „materie-ochi" cuplului „Natură-om", „Natură-pumn", „Natură-lovitură de pumn" (organic-patetic)[11].

[11] Eisenstein recunoaște că metoda Vertov poate să convină, odată ce omul și-a atins „dezvoltarea" plenară. Dar, până acolo, omul are nevoie de patetic și de atracții: „Nu un cine-ochi ne trebuie, ci un cine-pumn. Cinematograful sovietic trebuie să spargă capete", nu doar să „reunească milioane de ochi". Cf. *Au-delà des étoiles*, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

este dialectica însăși, pentru că este, în aceeași măsură, identitatea dintre o comunitate a materiei și un comunism al omului. Iar montajul însuși nu va înceta să adapteze transformările de mișcări din universul material și intervalul de mișcare din ochiul camerei: ritmul. Trebuie spus că montajul exista deja peste tot, în cele două momente precedente. El există înainte de turnare, în alegerea materialului, adică a porțiunilor de materie care vor interacționa, uneori foarte distante sau îndepărtate (viața așa cum este). El există în turnare, în intervalele ocupate de ochiul-cameră (operatorul care urmărește, aleargă, intră, iese, pe scurt, viața din film). Există după turnare, în sala de montaj unde se măsoară unul cu celălalt materialul și captarea imaginii (viața filmului), și la spectatorii care confruntă viața din film și viața așa cum este. Tocmai aceste trei niveluri sunt explicit arătate drept coexistente în *Omul cu aparatul de filmat*, dar ele inspirau deja toată opera precedentă.

Dialectică nu era un simplu cuvânt pentru cineaștii sovietici. Era în același timp practica și teoria montajului. Dar, în vreme ce ceilalți trei mari autori se serveau de dialectică pentru a transforma compoziția organică a imaginilor-mișcare, Vertov găsea în ea mijlocul de a rupe cu ea. Le reproșa rivalilor săi că rămân la remorca lui Griffith și a unui cinema de factură americană, sau a unui idealism burghez. După el, dialectica trebuia să rupă cu o Natură încă prea organică și cu un om prea ușor patetic. El făcea în așa fel încât întregul să se confunde cu ansamblul infinit al materiei și intervalul să se confunde cu un ochi existent în materie, Camera. Din partea criticii oficiale nu va întâlni nici el mai multă înțelegere. Dar va fi împins până la limită o dezbatere interioară dialecticii, pe care Eisenstein știe foarte bine s-o rezume atunci când nu se mulțumește cu polemica. Vertov opune un cuplu „materie-ochi" cuplului „Natură-om", „Natură-pumn", „Natură-lovitură de pumn" (organic-patetic)[11].

[11] Eisenstein recunoaște că metoda Vertov poate să convină, odată ce omul și-a atins „dezvoltarea" plenară. Dar, până acolo, omul are nevoie de patetic și de atracții: „Nu un cine-ochi ne trebuie, ci un cine-pumn. Cinematograful sovietic trebuie să spargă capete", nu doar să „reunească milioane de ochi". Cf. *Au-delà des étoiles*, p. 153.

Scanned with OKEN Scanner

3

În școala franceză de dinainte de război (al cărei șef recunoscut a fost, în anumite privințe, Gance) asistăm la o ruptură cu principiul de compoziție organică. Nu este vorba totuși de un vertovism, chiar și moderat. Trebuie oare să vorbim de impresionism, pentru a-l opune mai bine expresionismului german? Ceea ce ar putea defini școala franceză este mai degrabă un soi de cartezianism: este vorba de niște autori care se interesează în primul rând de *cantitatea de mișcare* și de relațiile metrice care permit definirea acesteia. Față de Griffith au o datorie la fel de mare ca a sovieticilor, și doresc să depășească și ei ceea ce rămâne empiric la regizorul american spre o concepție mai științifică, cu condiția ca aceasta să servească inspirației cinematografului și chiar unității artelor (aceeași preocupare pentru „știință" o găsim în pictură în aceeași epocă). Or, francezii abandonează compoziția organică și nu intră nici într-o compoziție dialectică, ci elaborează o vastă compoziție mecanică a imaginilor-mișcare. Este, totuși, un termen ambiguu. Fie un anumit număr de scene devenite antologice în cinematograful francez: serbarea câmpenească a lui Epstein (*Inimă fidelă*), balul lui L'Herbier (*El Dorado*), farandolele lui Grémillon (încă din *Maldone*). Desigur, într-un dans colectiv, există o compoziție organică a dansatorilor și o compoziție dialectică a mișcărilor lor, nu doar lente și rapide, ci și drepte și circulare etc. Dar, recunoscând bineînțeles aceste mișcări, se poate extrage sau abstrage din ele un singur corp care ar fi dansator*ul*, corpul unic al tuturor acestor dansatori, și o singură mișcare care ar fi fandango-*ul* lui L'Herbier, mișcarea făcută vizibilă a tuturor fandango-urilor posibile[12]. Sunt depășite mobilele pentru a se extrage din ele un maximum de cantitate de mișcare într-un spațiu dat. Astfel, Grémillon filmează prima sa farandolă într-un

[12] Epstein, *Ecrits sur le cinéma*, II, Seghers, p. 67 (cu privire la L'Herbier): „Printr-un *flou* întețit progresiv, dansatorii își pierd treptat diferențierile personale, încetează să mai fie recognoscibili ca indivizi distincți, contopindu-se într-un termen vizual comun: dansatorul, element de-acum anonim, imposibil de diferențiat de douăzeci sau cincizeci de elemente echivalente, al căror ansamblu ajunge să constituie o altă generalitate, o altă abstracțiune: nu cutare sau cutare fandango, ci fandango-*ul*, adică structura făcută vizibilă a ritmului muzical al tuturor fandango-urilor".

Scanned with OKEN Scanner

spațiu închis care degajează un maximum de mișcare; iar despre celelalte farandole, din filmele următoare, nu trebuie să se spună că sunt diferite, ci că sunt întotdeauna farandol*a* din care Grémillon nu se satură niciodată să extragă misterul, altfel spus cantitatea de mișcare, oarecum așa cum Monet nu încetează să picteze Nufăr*ul*.

La urma urmei, dansul ar fi o mașină ale cărei piese ar fi dansatorii. În două feluri, într-adevăr, cinematograful francez se servește de mașină pentru a obține o compoziție mecanică a imaginilor-mișcare. Un prim tip de mașină este automatul, mașină simplă sau mecanism de ceasornicărie, configurare geometrică de părți care combină, suprapun sau transformă mișcări în spațiul omogen, în funcție de raporturile prin care trec acestea. Automatul nu demonstrează, ca în expresionismul german, existența unei alte vieți, amenințătoare, care s-ar cufunda în noapte, ci o mișcare mecanică clară, ca lege de maximum pentru un ansamblu de imagini care reunește, omogenizându-le, lucrurile și oamenii vii, animatul și inanimatul. Marionetele, trecătorii, sclipirile marionetelor, umbrele trecătorilor vor intra în niște raporturi foarte subtile de reduplicare, de alternanță, de întoarcere periodică și de reacție în lanț, care constituie ansamblul căruia trebuie să-i fie atribuită mișcarea mecanică. Astfel se întâmplă cu fuga tinerei în *Atalanta* de Vigo, dar și la Renoir, cu visul din *Fetița cu chibrituri*, până la marea compoziție din *Regula jocului*. René Clair este, evident, cel care conferă cea mai mare generalitate poetică acestei formule, dând viață unor abstracțiuni geometrice într-un spațiu omogen, luminos și gri, fără profunzime[13]. Obiectul concret, obiectul dorinței, apare ca motor sau resort acționând în timp, *primum movens*, care declanșează o mișcare mecanică la care contribuie un număr din ce în ce mai mare de personaje apărând la rândul lor în spațiu ca părțile unui ansamblu crescător mecanizat (*O pălărie de paie din Italia*, *Milionul*). Individualismul este, peste tot, factorul esențial: individul rămâne el însuși în spatele obiectului, sau mai curând își asumă el însuși rolul de resort sau de motor dezvoltându-și efectele în timp, fantomă,

[13] Cf. cu analizele lui Barthélemy Amengual, în *René Clair*, Seghers. Amengual analizează și rolul automatului la Vigo, opunându-l expresionismului: *Jean Vigo*, *Études cinématographiques*, pp. 68-72.

Scanned with OKEN Scanner

iluzionist, diavol sau savant nebun, menit să se estompeze atunci când mișcarea pe care o determină își va fi atins punctul maxim, sau îl va fi depășit. Atunci, totul va reintra în ordine. Pe scurt, un balet automat al cărui motor circulă el însuși prin mișcare. Celălalt tip de mașină este mașina cu aburi, cu foc, puternica mașină energetică ce produce mișcare pornind de la altceva și care nu încetează să afirme o eterogenitate ai cărei termeni leagă mecanicul și viul, interiorul și exteriorul, muncitorul mecanic și forța într-un proces de rezonanță internă sau de comunicare amplificantă. Elementului comic și dramatic i se substituie un element epic sau tragic. De data aceasta, școala franceză se diferențiază mai curând de sovietici, care nu încetaseră să pună în scenă mari mașini energetice (nu numai Eisenstein și Vertov, ci și capodopera lui Turin, *Turksib*). Pentru ei, omul și mașina alcătuiau o unitate dialectică activă, care depășea opoziția dintre munca mecanică și lucrătorul uman, în timp ce francezii concepeau unitatea cinetică a cantității de mișcare într-o mașină și a direcției de mișcare într-un suflet, instituind această unitate ca o Patimă [*Passion*] care trebuia să meargă până la moarte. Stările prin care trec noul motor și mișcarea mecanică se măresc la scara cosmosului, în timp ce stările prin care trec noul individ și ansamblurile umane se ridică la scara unui suflet al lumii, în această altă unire a omului cu mașina. Tocmai de aceea e van să vrei să triezi două tipuri de imagini în *Roata* lui Gance: cele ale mișcării mecanice care și-ar fi păstrat frumusețea și cele ale tragediei considerate ca fiind stupidă și puerilă. Momentele trenului, viteza lui, accelerarea și catastrofa sa nu pot fi separate de stările mecanicului, de Sisif în aburi și de Prometeu în foc până la Oedip în zăpadă. Unirea cinetică a omului cu mașina va defini o Bestie umană, foarte diferită de marioneta animată, căreia Renoir va ști să-i exploreze noile dimensiuni, reluând o dată moștenirea lui Gance.

O artă abstractă trebuia să rezulte de aici, în care mișcarea pură se degaja când din obiecte deformate, prin abstragere progresivă, când din elemente geometrice în transformare periodică, un grup de transformare afectând ansamblul unui spațiu. Era vorba de căutarea unui cinetism ca artă propriu-zis vizuală, care punea încă de pe vremea filmului mut problema unui raport al imaginii-mișcare cu muzica și

Scanned with OKEN Scanner

culoarea. *Baletul mecanic* al pictorului Fernand Léger, se inspira mai curând din mașini simple, iar *Fotogenii*, de Epstein, și *Fotogenia mecanică*, de Grémillon, din mașinile industriale. Un elan încă și mai profund traversa acest cinema francez, vom vedea, un gust general pentru apă, mare sau râuri (L'Herbier, Epstein, Renoir, Vigo, Grémillon). Nu era deloc o renunțare la mecanică, ci, dimpotrivă, trecerea de la o mecanică a solidelor la o mecanică a fluidelor care, dintr-un punct de vedere concret, avea să opună o lume celeilalte, iar dintr-un punct de vedere abstract, avea să afle în imaginea lichidă o nouă extensie a cantității de mișcare în ansamblul său: condiții mai bune pentru a trece de la concret la abstract, o mai mare posibilitate de a comunica mișcărilor o durată ireversibilă independent de caracteristicile lor figurative, o putere mai sigură de a extrage mișcarea din lucrul mișcat[14]. Exista o vie prezență a apei în cinematograful american și în cel sovietic, atât ca element favorabil, cât și ca element distrugător; dar, atât în bine, cât și în rău, ea era confruntată cu și raportată la scopuri organice. Școala franceză este cea care eliberează apa, dându-i finalități proprii și făcând din ea forma a ceea ce nu are consistență organică.

Când Delluc, Germaine Dulac, Epstein vorbesc de „fotogenie", nu este, evident, vorba de calitatea fotografiei, ci de a defini, dimpotrivă, imaginea cinematografică în diferența ei față de fotografie. Fotogenia este imaginea în măsura în care e „majorată" de mișcare[15]. Problema este tocmai de a defini această *majorantă*. Ea implică, mai întâi, intervalul de timp ca prezent variabil. Încă de la primul său film, *Parisul care doarme*, René Clair îl impresionase pe Vertov degajând astfel de intervale ca puncte în care mișcarea se oprește, repornește, se inversează, se accelerează sau încetinește: un soi de diferențială a mișcării[16]. Dar intervalul, în acest sens, se efectuează

---

[14] Cu privire la acest cinema cinetic abstract și la concepțiile lui despre ritm, cf. Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, cap. IV, V, X. Mitry pune problema imaginii vizuale, care nu are aceleași posibilități ritmice ca imaginea muzicală. În propriile sale tentative, Mitry va trece el însuși de la solid (*Pacific 231*) la lichid (*Imagini pentru Debussy*), în scopul de a rezolva o parte din aceste probleme.

[15] Epstein, *ibid.*, I, pp. 137-138.

[16] Cf. analiza filmului lui René Clair și a raporturilor sale cu Vertov făcută de Annette Michelson, „L'homme à la caméra", in *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck, pp. 305-307.

Scanned with OKEN Scanner

ca o unitate numerică care produce în imagine un maximum de cantitate de mișcare *în raport cu alți factori determinabili*, variind de la o imagine la alta în funcție de variația acestor factori înșiși. Acești factori sunt de soiuri foarte diferite: natura și dimensiunile spațiului cadrat, repartizarea celor mobile și a celor fixe, unghiul de cadrare, obiectivul, durata cronometrică a planului, lumina și gradațiile sale, tonalitățile ei, dar și tonalități figurale și afective (chiar fără a ține cont de culoare, de zgomotul filmului vorbit și de muzică). Între interval sau unitatea numerică și acești factori, există un ansamblu de *relații metrice* care constituie „numerele", ritmul, și care dau „măsura" celei mai mari cantități de mișcare relative. Fără îndoială că montajul a implicat întotdeauna astfel de calcule, empirice sau intuitive pe de o parte, tinzând pe de altă parte la o anumită științificitate[17]. Dar ceea ce pare specific școlii franceze, carteziană din acest punct de vedere, este în același timp să ridice calculul mai presus de condiția sa empirică, pentru a face din el un soi de „algebră", conform formulei lui Gance, și să facă să rezulte din el maximum posibil de cantitate de mișcare ca funcție a tuturor variabilelor sau ca formă a ceea ce depășește organicul. Interioarele monumentale ale lui L'Herbier, în decorurile lui Léger sau Barsaq (*Inimă de piatră*, *Banii*), ar fi cel mai bun exemplu pentru un spațiu supus unor raporturi metrice în funcție de care forțele sau factorii care se exercită în el determină cea mai mare cantitate de mișcare.

Invers față de ceea ce se petrece în expresionismul german, totul este pentru mișcare, chiar și lumina. Desigur, lumina nu este doar un factor care are valoare prin mișcarea pe care o însoțește, o suportă sau chiar o condiționează. Există un luminism francez creat de mari operatori (ca Perinal), în care lumina are valoare prin ea însăși. Dar ceea ce este lumina prin ea însăși e tocmai mișcare, pură mișcare de extensiune care se realizează în gri, într-o „imagine monocromă mizând pe toate nuanțele de gri"[18]. E o lumină care nu încetează să

[17] Cf. de exemplu la Eisenstein (*Film Form*, „Methods of Montage"), montajul metric și urmările sale, montaj ritmic, tonal, armonic. Totuși, la Eisenstein este vorba mai mult de proporții organice decât de relații propriu-zis metrice.

[18] Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 139. Cf. și observațiile lui Amengual despre lumină la René Clair (p. 56) și mai ales la Vigo (p. 72): „desacralizare

Scanned with OKEN Scanner

circule într-un spațiu omogen, creând forme luminoase mai mult prin mobilitatea ei proprie decât prin întâlnirea ei cu obiecte care se deplasează. Celebrul gri luminos al școlii franceze este deja ca o culoare-mișcare. El nu este, ca la Eisenstein, unitatea dialectică ce se divizează în negru și alb sau care rezultă din acestea ca nouă calitate. Dar este încă și mai puțin, ca la expresioniști, rezultatul unei lupte violente între lumină și întuneric, sau a unei îmbrățișări furtunoase a clarului cu obscurul. Griul, sau lumina ca mișcare, este mișcarea alternativă. Este, fără îndoială, vorba despre o originalitate a școlii franceze: aceea de a fi substituit alternanța opoziției dialectice și conflictului expresionist. Vom găsi acest lucru în cel mai înalt grad la Grémillon: alternanța regulată a luminii și a umbrei, pe care farul o face să devină ea însăși mobilă în *Paznici de far*, dar și alternanța dintre orașul diurn și orașul nocturn, în *Straniul domn Victor*. Există alternanță în extensiune, și nu conflict, deoarece, de ambele părți, lumina, lumina soarelui și lumina lunii, peisajul lunar și peisajul solar sunt cele care comunică în gri și trec prin toate nuanțele sale. O astfel de concepție despre lumină datorează mult, în ciuda aparențelor, colorismului lui Delaunay.

Este evident că cea mai mare cantitate de mișcare trebuie să fie înțeleasă, până acum, ca un maximum relativ, pentru că ea depinde de unitatea numerică aleasă ca interval, de factorii variabili a căror funcție este, de raporturile metrice dintre factori și unitate, care dau o formă mișcării. E „cea mai bună" cantitate de mișcare, dacă ținem cont de toate aceste elemente. Maximumul este de fiecare dată calificat, este o calitate el însuși: fandango, farandolă, balet etc. În funcție de variațiile prezentului sau de contracțiile și dilatările intervalului, vom putea spune că o mișcare foarte lentă realizează cea mai mare cantitate de mișcare posibilă, la fel ca o mișcare foarte rapidă în celălalt caz: dacă *Roata* lui Gance ar oferi un model de mișcare din ce în ce mai rapidă, cu montaj accelerat, *Prăbușirea casei Usher* de Epstein rămâne capodopera ralentiului, care nu constituie mai puțin un maximum de mișcare într-o formă întinsă la infinit. În punctul în care ne aflăm, trebuie așadar să trecem la celălalt aspect, adică

a tenebrelor expresionismului". Și, despre Grémillon, Mireille Latil, în *Cinématographe*, nr. 40, octombrie 1978.

Scanned with OKEN Scanner

la absolutul cantității de mișcare, la maximumul absolut. Departe de a se contrazice, aceste două aspecte sunt strict inseparabile și se implicau, se presupuneau încă de la început. Deja la Descartes există o cuantificare eminamente relativă a mișcării în ansambluri variabile, dar și o cantitate absolută de mișcare în întregul universului. Cinematograful regăsește această corelație necesară în profunzimea condițiilor sale: pe de o parte, planul e îndreptat spre ansambluri cadrate, introducând între elementele lor un maximum de mișcare relativă; pe de altă parte, el e îndreptat spre un întreg schimbător, a cărui schimbare se exprimă într-un maximum absolut de mișcare. Diferența nu este doar între fiecare imagine pentru ea însăși (cadraj) și raporturile dintre imagini (montaj). Mișcarea camerei introduce deja mai multe imagini într-una singură, cu recadraje, făcând, totodată, ca o singură imagine să poată exprima întregul. Lucrul acesta este cu deosebire sensibil la Abel Gance, care se laudă pe bună dreptate că în *Napoleon* a eliberat camera nu numai de șinele ei terestre, ci și de raporturile ei cu un om care o poartă, pentru a o pune pe cal, a o lansa ca pe o armă, a o face să se învârtă ca un balon, a o face să cadă ca o elice în mare[19]. Cu toate acestea, remarca precedentă, pe care o împrumutam de la Burch, continuă să fie valabilă: mișcarea camerei, la majoritatea autorilor despre care vorbim în acest capitol, rămâne rezervată unor momente remarcabile, în vreme ce pura mișcare obișnuită trimite mai degrabă la o succesiune de planuri fixe. Astfel încât montajul există de ambele părți ale planului: pe partea ansamblului cadrat care nu se mulțumește cu o singură imagine, ci manifestă mișcarea relativă într-o secvență în care se schimbă unitatea de măsură (recadraj); pe partea întregului filmului, care nu se va mulțumi cu o succesiune de imagini, ci se va exprima într-o mișcare absolută a cărei natură trebuie s-o descoperim acum.

Kant spunea că, atâta timp cât unitatea de măsură (numerică) e omogenă, putem să mergem ușor până la infinit, dar în mod abstract. Când unitatea de măsură e variabilă, dimpotrivă, imaginația se izbește repede de o limită: dincolo de o scurtă secvență, ea nu mai reușește să *cuprindă* ansamblul mărimilor sau al mișcărilor pe

---

[19] Abel Gance, in *L'art du cinéma* de Pierre Lherminier, Seghers, p. 163-167.

Scanned with OKEN Scanner

care le surprinde în mod succesiv. Și totuși, Gândirea, Sufletul, în virtutea unei exigențe care îi e proprie, trebuie să cuprindă *într-un întreg* ansamblul mișcărilor din Natură sau Univers. E ceea ce Kant numește sublimul matematic: imaginația se consacră surprinderii mișcărilor relative, în care își epuizează repede forțele convertind unitățile de măsură, dar gândirea trebuie să atingă ceea ce depășește orice imaginație, adică ansamblul mișcărilor ca întreg, maxim absolut de mișcare, mișcare absolută care se confundă în ea însăși cu incomensurabilul sau nemăsuratul, giganticul, imensul, boltă cerească sau mare fără margini[20]. Acesta este al doilea aspect al timpului, nu intervalul ca prezent variabil, ci întregul fundamental deschis, ca imensitate a viitorului și a trecutului. Nu timpul ca succesiune a mișcărilor și a unităților lor, ci timpul ca simultaneism și simultaneitate (căci simultaneitatea nu aparține mai puțin timpului decât succesiunea, ea este timpul ca întreg). Acest ideal al simultaneismului n-a încetat să obsedeze cinematograful francez, în aceeași măsură în care inspira pictura, muzica și chiar literatura. Desigur, putem crede că e posibil și ușor de trecut de la primul la al doilea aspect: succesiunea nu este ea oare infinită de drept și, fie că se accelerează din ce în ce mai mult, fie, chiar, că se întinde la nesfârșit, nu are ea oare drept limită o simultaneitate de care se apropie la infinit? Tocmai în acest sens va vorbi Epstein despre „succesiunea rapidă și angulară care tinde spre cercul perfect al simultaneismului imposibil"[21]. Vertov sau futuriștii ar fi putut să vorbească în acest fel. Totuși, în școala franceză, există dualism între cele două aspecte: mișcarea relativă este materie și descrie ansamblurile pe care putem să le distingem în ea sau să le facem să comunice prin „imaginație", în timp ce mișcarea absolută e spirit și exprimă caracterul psihic al întregului care se schimbă. Astfel încât nu trecem de la unul la celălalt jucându-ne cu unitățile de măsură, oricât de mari sau de mici ar fi ele, ci doar atingând ceva nemăsurat, Prea-Mult sau Exces în raport cu orice măsură, care nu poate fi conceput decât de un suflet gânditor. În *Banii* lui L'Herbier, Noël Burch pune în evidență un caz deosebit de interesant al acestei construcții a unui întreg al timpului

[20] Kant, *Critica facultății de judecare*, § 26.
[21] Epstein, *ibid.*, I, p. 67.

Scanned with OKEN Scanner

în mod necesar lipsit de măsură[22]. Rămâne faptul că accelerarea sau încetinirea mișcării relative, relativitatea esențială a unității de măsură, dimensiunile decorului joacă un rol indispensabil; dar ele mai curând însoțesc sau condiționează celălalt aspect decât asigură ele însele trecerea. Se întâmplă astfel pentru că dualismul francez menține diferența dintre spiritual și material, evidențiindu-le în același timp complementaritatea: nu numai la Gance, ci și la L'Herbier, sau chiar la Epstein însuși. S-a remarcat adesea că școala franceză a dat imaginii subiective o importanță și o dezvoltare la fel de mari ca expresionismul german, chiar dacă în alt mod. Într-adevăr, ea rezumă prin excelență dualismul și complementaritatea celor doi termeni: pe de o parte, multiplică maximumul relativ de cantitate de mișcare posibilă, adăugând mișcării corpurilor văzute mișcarea unui corp care vede; dar, pe de altă parte, ea constituie în aceste condiții maximumul absolut al cantității de mișcare în raport cu un Suflet independent care „învăluie" și „precedă" corpurile[23]. Așa de pildă cazul celebru al acelui *flou* al dansului din *El Dorado*.

Acest spiritualism și acest dualism, Gance este cel care le-a oferit cinematografului francez. Se vede bine aceasta în cele două aspecte pe care le dobândește montajul la el. Conform celui dintâi, pe care nu pretinde că-l inventează, dar care determină derularea peliculei, mișcarea relativă își află legea într-un „montaj vertical succesiv": un caz celebru este montajul accelerat, așa cum apare el în *Roata* și, încă, în *Napoleon*. Dar mișcarea absolută se definește printr-o cu totul altă figură, pe care Gance o numește „montaj orizontal simultan", și care își va afla în *Napoleon* cele două forme principale: pe de o parte, utilizarea originală a supraimpresiunilor, pe de altă parte, inventarea ecranului triplu și a poliviziunii. Suprapunând un foarte mare număr de supraimpresiuni (uneori șaisprezece), introducând între ele mici

---

[22] Burch se întreabă cum poate *Banii* să dea o asemenea impresie de mișcare, în condițiile în care marile mișcări de cameră sunt relativ rare. Or, caracterul monumental al decorului (de pildă, un salon mare) implică fără îndoială deplasări foarte ample de personaje, dar nu explică în mai mare măsură impresia noastră a unui maximum absolut de mișcare. Burch descoperă explicația într-o multiplicare a planurilor pentru o secvență dată: e o „suprasaturare" care produce un efect de lipsă de măsură, făcându-ne să trecem dincolo de relațiile între mărimi relative.

[23] Cf. Abel Gance, *ibid.*

Scanned with OKEN Scanner

decalaje temporale, adăugând unele și retrăgând altele, Gance știe perfect că spectatorul nu va vedea ceea ce e suprapus: imaginația este ca și depășită, copleșită, își atinge repede limita. Dar Gance mizează pe un efect al tuturor acestor supraimpresiuni asupra sufletului, pe constituirea unui ritm cu valori adăugate și retrase, care dă sufletului ideea unui întreg, ca și sentimentul unei lipse de măsură și al unei imensități. Inventând ecranul triplu, Gance atinge simultaneitatea a trei aspecte din aceeași scenă sau a trei scene diferite, construind niște ritmuri numite „non-retrogradabile", niște ritmuri ale căror două extreme sunt retrogradarea unuia de către celălalt, cu o valoare centrală comună amândurora. Unind simultaneitatea de supraimpresiune cu simultaneitatea de contra-impresiune, Gance constituie cu adevărat imaginea ca mișcare absolută a întregului care se schimbă. Nu mai este domeniul relativ al intervalului variabil, al accelerării sau al încetinirii cinetice în materie, ci domeniul absolut al simultaneității luminoase, al luminii în extensie, al întregului care se schimbă și care este Spirit (mare elice spirituală mai curând decât spirală organică, elice care se va manifesta direct uneori în mișcarea camerei, la Gance și la L'Herbier). Acesta ar fi punctul de întâlnire cu „simultaneismul" lui Delaunay[24].

Pe scurt, cu Gance, școala franceză inventează un cinematograf al sublimului. Compoziția imaginilor-mișcare dă mereu imaginea timpului în cele două aspecte ale sale, timpul ca interval și timpul ca întreg, timpul ca prezent variabil și timpul ca imensitate a trecutului și a viitorului. De pildă, în *Napoleon* de Gance, referința constantă la omul din popor, la răcan și la bucătăreasa regimentului, introduce prezentul cronic al unui martor naiv imediat în imensitatea epică

[24] Delaunay se opune futuriștilor, pentru care simultaneitatea este limita unei mișcări cinetice din ce în ce mai rapide. Pentru Delaunay, ea nu are nimic de-a face cu mișcarea cinetică, ci cu o pură mobilitate a luminii, care își creează formele sale luminoase și colorate și le cuprinde în discuri și în elice, care sunt de natura timpului. Cineaștii francezi au putut să fie la curent cu concepțiile lui Delaunay prin intermediul lui Blaise Cendrars. Cf. textul lui Gance, „Le temps de l'image éclatée", in Sophie Daria, *Abel Gance, hier et demain*, Ed. la Palatine. Într-un sens învecinat, există la Messiaen un simultaneism muzical, care se definește tocmai prin „ritmuri cu valoare adăugată" și „ritmuri non-retrogradabile" (Goléa, *Rencontres avec Olivier Messiaen*, Julliard, p. 65 sq.).

Scanned with OKEN Scanner

a unui viitor și a unui trecut reflexive, gândite[25]. Invers, la René Clair, nu vom înceta să găsim, într-o formă fermecătoare și feerică, acest întreg al timpului care se confruntă cu variațiile prezentului. Or, ceea ce apare astfel odată cu școala franceză este un nou mod de a concepe cele două semne ale timpului: intervalul a devenit unitatea numerică variabilă și succesivă care intră în raporturi metrice cu ceilalți factori, definind în fiecare caz cea mai mare cantitate relativă de mișcare în materie și pentru imaginație; întregul a devenit Simultanul, nemăsuratul, imensul, care reduce imaginația la neputință și o confruntă cu propria ei limită, făcând să se nască în spirit pura gândire a unei cantități de mișcare absolută, care-și exprimă întreaga istorie sau schimbarea ei, universul ei. Este exact sublimul matematic al lui Kant. Despre acest montaj, despre această concepție despre montaj, vom spune că este matematico-spirituală, extensivă-psihică, cantitativă-poetică (Epstein vorbea de „lirosofie").

Am putea opune punct cu punct școala franceză expresionismului german. Exigenței „mai multă mișcare" îi răspunde exigența „mai multă lumină"! Mișcarea se dezlănțuie, dar în slujba luminii, ca să o facă să licărească, să formeze sau să dizloce stele, să multiplice razele reflectate, să traseze șuvoaie strălucitoare, ca în marea scenă de music-hall din *Varietăți* de Dupont, sau ca în visul din *Ultimul dintre oameni* de Murnau. Desigur, lumina este mișcare, iar imaginea-mișcare și imaginea-lumină sunt cele două fețe ale uneia și aceleiași apariții. Dar lumina nu era, în același mod, mai înainte o imensă mișcare de extensie, ca să se prezinte în expresionism ca o puternică mișcare de intensitate, mișcarea intensivă prin excelență. Există cu adevărat o artă cinetică abstractă (Richter, Ruttmann), dar cantitatea extensivă, deplasarea în spațiu sunt ca mercurul care măsoară indirect cantitatea intensivă, ascensiunea sau căderea ei. Lumina și umbra încetează să mai constituie o mișcare alternativă în extensiune, trecând acum într-o luptă intensă, care presupune mai multe stadii.

---

[25] Cf. rolul lui Fleuri, așa cum este el analizat de către Norman King în proiectele succesive ale lui Gance: „Une épopée populiste", *Cinématographe*, nr. 83, noiembrie 1982.

Scanned with OKEN Scanner

Mai întâi, forţa infinită a luminii îşi opune întunericul ca pe o forţă la fel de infinită, fără de care n-ar putea să se manifeste. Ea se opune întunericului pentru a se manifesta. Nu este prin urmare un dualism şi nu este nici o dialectică, pentru că ne aflăm în afara oricărei unităţi sau totalităţi organice. E o opoziţie infinită, aşa cum apare deja la Goethe şi la romantici: lumina nu ar fi nimic, cel puţin nimic manifest, fără opacitatea căreia i se opune şi care o face vizibilă[26]. Imaginea vizuală se divizează prin urmare în două urmând o diagonală sau o linie dantelată, în aşa fel încât a reda lumina, cum spune Valéry, „presupune de umbră o mohorâtă jumătate". Nu este doar o divizare a imaginii sau a planului, aşa cum o găsim deja în *Homunculus* de Rippert şi cum o regăsim la Lang, la Pabst. Ci şi o matrice de montaj, în *Noaptea Sfântului Silvestru*, de Lupu-Pick, care opune opacitatea crâşmei şi luminozitatea hotelului elegant, sau în *Aurora*, de Murnau, care opune oraşul luminos şi mlaştina opacă. În al doilea rând, înfruntarea celor două forţe infinite determină un punct zero în raport cu care orice lumină este un grad finit. Într-adevăr, ceea ce este propriu luminii e să învăluie un raport cu negrul ca negaţie = 0, în funcţie de care ea se defineşte ca intensitate, cantitate intensivă. Clipa apare aici (contrar unităţii şi părţii extensive) drept ceea ce surprinde grandoarea sau gradul luminos în raport cu negrul. Tocmai de aceea şi este mişcarea intensivă inseparabilă de o cădere, chiar virtuală, care ar exprima doar această distanţă la zero a gradului de lumină. Numai ideea de cădere măsoară gradul până la care *urcă* cantitatea intensivă şi, chiar în cea mai mare glorie a ei, lumina Naturii cade şi nu încetează să cadă. Trebuie deci şi ca ideea de cădere să treacă în act, devenind o cădere reală sau materială în fiinţele particulare. Lumina nu are decât o cădere ideală, dar ziua, ea, are o cădere reală: aceasta e aventura sufletului individual, înghiţit de o gaură neagră, din care expresionismul ne

---

[26] Despre lumină şi raporturile ei cu întunericul sau opacitatea, textul de bază este *Théorie des couleurs* [*Teoria culorilor*] de Goethe (Ed. Triades). Eliane Escoubas a realizat o analiză excelentă a lui, care poate avea multe aplicaţii cinematografice: „L'œil du teinturier", *Critique*, nr. 418, martie 1982. Lumina expresionistă este goetheeană, în aceeaşi măsură în care lumina franceză, apropiată de Delaunay, era newtoniană. E adevărat că teoria lui Goethe comportă un alt aspect pe care-l vom întâlni mai târziu: raportul pur al luminii cu albul.

Scanned with OKEN Scanner

va da exemple vertiginoase (la Murnau, căderea Margaretei în *Faust*, cea din *Ultimul dintre oameni*, înghițit de gaura neagră a toaletelor din marele hotel, sau, la Pabst, aceea din *Lulu*).

Iată că lumina ca grad (albul) și ca zero (negrul) intră în niște raporturi concrete de contrast sau de amestec. Este, am văzut, întreaga serie contrastată a liniilor albe și a liniilor negre, a razelor de lumină și a liniilor de umbră: o lume striată, dungată, care apare deja la Wiene în pânzele pictate din *Cabinetul doctorului Caligari*, dar care își dobândește toate valorile luminoase cu Lang, în *Nibelungii* (de pildă, lumina de la marginea pădurii, sau mănunchiurile de raze prin ferestre). Sau este seria amestecată a clar-obscurului, transformarea continuă a tuturor gradelor sale constituind „o gamă fluidă de gradații care, neîncetat, se succed": Wegener și mai ales Murnau vor fi maeștrii acestei formule. Este adevărat că marii autori au știut să progreseze pe ambele părți și că Lang a atins clar-obscururile cele mai subtile, iar Murnau a trasat razele cele mai contrastante: astfel, în *Aurora*, scena căutării femeii înecate începe prin striațiile luminoase ale felinarelor pe apele negre, pentru a face loc dintr-odată transformărilor unui clar-obscur care degradează tonurile pe tot parcursul său. Oricât de diferit ar fi de expresioniști (în special în concepția lor despre timp și despre căderea sufletelor), Stroheim ia de la ei tratarea luminii, apărând ca un luminist la fel de profund ca Lang sau chiar Murnau: uneori, e vorba de o serie de striații ca barele luminoase pe care storurile pe jumătate trase le proiectează pe pat, pe chipul și bustul femeii adormite, în *Femeile nebune*, alteori e vorba de toate gradele clar-obscurului cu *contre-jour* și jocuri de *flou*, în cina din *Queen Kelly*[27].

Prin toate acestea, expresionismul rupea cu principiul de compoziție organică instaurat de către Griffith și pe care l-au reluat majoritatea dialecticienilor sovietici. Dar această ruptură, expresionismul o făcea într-un cu totul alt mod decât școala franceză. Ceea ce invocă el nu este clara mecanică a cantității de mișcare în solid sau în fluid,

[27] Lotte Eisner, „Notes sur le style de Stroheim", *Cahiers du cinéma*, nr. 67, ianuarie 1957. Lotte Eisner analizează constant cele două procedee ale expresionismului, striațiile și clar-obscururile, în *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma; și în lucrarea sa *Murnau*, Le Terrain vague, în special pp. 88-89 și p. 162.

Scanned with OKEN Scanner

ci o obscură viață mlăștinoasă în care se cufundă toate lucrurile, fie sfâșiate de umbre, fie ascunse în umbre. *Viața non-organică a lucrurilor*, o viață teribilă care ignoră înțelepciunea și limitele organismului, acesta este primul principiu al expresionismului, valabil pentru întreaga Natură, adică pentru spiritul inconștient pierdut în întuneric, lumină devenită opacă, *lumen opacatum*. Substanțele naturale și produsele artificiale, candelabrele și arborii, turbina și soarele nu mai prezintă nicio diferență din acest punct de vedere. Un zid care trăiește este ceva înspăimântător; dar și uneltele, mobilierul, casele și acoperișurile lor se înclină, se strâng, pândesc sau înghit. Umbrele caselor îl urmăresc pe cel care fuge pe stradă[28]. Ceea ce se opune organicului în toate aceste cazuri nu este mecanicul, ci vitalul ca puternică germinalitate pre-organică, comună animatului și inanimatului, unei materii care se ridică până la viață și unei vieți care se răspândește în toată materia. Animalul a pierdut organicul în aceeași măsură în care materia a câștigat viața. Expresionismul poate să se revendice de la un cinetic pur, e o mișcare violentă care nu respectă nici conturul organic, nici determinările mecanice ale orizontalei și ale verticalei; parcursul său este acela al unei linii perpetuu frânte, în care fiecare schimbare de direcție marchează în același timp forța unui obstacol și puterea unui nou impuls, pe scurt, subordonarea extensivului față de intensitate. Worringer este primul teoretician care a creat termenul de „expresionism", definindu-l prin opoziția elanului vital față de reprezentarea organică, invocând linia decorativă „gotică sau septentrională": linie frântă care nu formează niciun contur prin care s-ar distinge forma și fondul, ci care trece în zigzag printre lucruri, când trăgându-le într-un afund [*sans-fond*] în care se pierde ea însăși, când făcându-le să se învârtă într-o a-formă [*sans-forme*] în care ea redevine o „convulsie

[28] Hermann Warm descrie un decor din *Fantoma*, film pierdut al lui Murnau: în exterior, o stradă a cărei parte stângă e efectiv construită, dar a cărei parte dreaptă e ocupată de fațade false montate pe șine. Astfel, fațadele în mișcare din ce în ce mai rapidă își aruncau umbrele peste fațadele imobile de pe cealaltă parte, părând să-l urmărească pe tânăr. Warm dă un alt exemplu extras din același film, în care un mecanism complicat produce în același timp o mișcare de vârtej și o cădere într-o gaură neagră. Cf. Lotte Eisner, *Murnau*, pp. 231-232.

Scanned with OKEN Scanner

dezordonată"[29]. Automatele, roboții și marionetele nu mai sunt, deci, niște mecanisme care valorifică sau majorează o cantitate de mișcare, ci niște somnambuli, niște zombi sau niște golemuri care exprimă intensitatea acestei vieți non-organice: nu doar *Golemul* lui Wegener, ci și filmul gotic de groază către 1930, cu *Frankenstein* și *Logodnica lui Frankenstein* de Whale, sau *White Zombie* de Halperin.

Geometria nu-și pierde drepturile, dar este o cu totul altă geometrie decât în școala franceză, dat fiind că s-a eliberat, cel puțin direct, de coordonatele care condiționează cantitatea extensivă și de raporturile metrice care reglează mișcarea în spațiul omogen. E o geometrie „gotică" ce construiește spațiul în loc să-l descrie: ea nu mai procedează prin metrizare, ci prin prelungire și acumulare. Liniile sunt prelungite dincolo de orice măsură până la punctele lor de întâlnire, în timp ce punctele lor de ruptură produc acumulări. Acumularea poate să fie de lumină sau de umbră, ca și prelungirile prin umbre sau prin lumină. Lang inventează false racorduri luminoase care exprimă schimbările intensive ale întregului. Este o violentă geometrie perspectivistă, care operează prin proiecții și plaje de umbre, cu perspective oblice. Diagonalele și contra-diagonalele tind să înlocuiască orizontala și verticala, conul înlocuiește cercul și sfera, unghiurile ascuțite și triunghiurile ascuțitunghice înlocuiesc liniile curbe sau rectangulare (ușile lui Caligari, coamele zidurilor și pălăriile din *Golemul*). Dacă se compară arhitectura monumentală la L'Herbier și Lang (*Nibelungii*, *Metropolis*), se observă cum Lang procedează prin prelungire de linii și puncte de acumulare, care nu se mai traduc decât indirect în raporturi metrice[30]. Iar dacă trupul uman intră nemijlocit în aceste „grupări geometrice", dacă este „un factor de bază al acestei arhitecturi", nu e tocmai pentru că „stilizarea transformă umanul în factor mecanic", formulă care s-ar potrivi mai degrabă școlii franceze, ci pentru că orice diferență între mecanic

---

[29] Worringer, *L'art gothique*, Gallimard, pp. 66-80. Rudolf Kurtz este cel care a dezvoltat în mod special tema unei vieți non-organice în cinema: *Expressionismus und Film*, Berlin, 1926.

[30] Despre geometrie la Lang, cf. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, „Architecture et paysage de studio" și „Le maniement des foules".

Scanned with OKEN Scanner

și uman s-a șters, dar de această dată în favoarea puternicei vieți non-organice a lucrurilor.

În contrastele de alb și negru sau în variațiile clar-obscurului, s-ar spune că albul se întunecă și că negrul se atenuează. Sunt ca două grade captate în clipă, puncte de acumulare care ar corespunde apariției culorii în teoria lui Goethe: albastrul ca negru deschis, luminat, galbenul ca alb închis, întunecat. Și, fără îndoială, în ciuda tentativelor de monocromie și chiar de policromie la Griffith și Eisenstein, expresionismul a fost precursorul unui adevărat colorism în cinema. Goethe explica tocmai că cele două culori fundamentale, galbenul și albastrul ca grade, sunt prinse într-o *mișcare de intensificare*, însoțită în ambele părți de o licărire roșiatică. Intensificarea gradului este ca o clipă ridicată la puterea a doua, exprimată prin această licărire. Licărirea roșiatică sau strălucitoare va urma toate stadiile intensificării, sclipire, oglindire, scânteiere, pâlpâire, halou, fluorescență, fosforescență. Toate aceste aspecte scandează crearea robotului în *Metropolis*, ca și pe aceea a lui Frankenstein și a logodnicii sale. Stroheim extrage de aici combinații extraordinare, cărora le dă pradă creaturi vii, perverse sau victime inocente: astfel, așa cum arată Lotte Eisner în cazul cinei din *Queen Kelly*, tânăra ingenuă este prinsă între două focuri, cel al lumânărilor de pe masa dinaintea ei, care-i *licăresc* pe față, și cel al focului din șemineul din spatele ei, care o înconjoară cu un *halou* luminos (îi va fi deci prea cald și va lăsa deci să i se ia mantoul care o acoperă...). Dar Murnau este maestrul tuturor acestor stadii și aspecte, care anunță, în același timp, sosirea diavolului și mânia lui Dumnezeu[31]. Goethe arăta, într-adevăr, că intensificarea pe ambele părți (a galbenului și a albastrului) nu se mulțumea cu licăririle roșiatice care le însoțeau ca efecte crescătoare de strălucire, ci culmina într-un roșu aprins ca a treia culoare devenită independentă, pură incandescență sau vâlvătaie a unei lumini teribile care ardea lumea și creaturile sale. E ca și cum intensitatea sfârșită ar regăsi acum, în punctul cel mai

[31] Cf. în special analiza scânteierii, făcută de Rohmer, *L'organisation de l'espace dans „Faust" de Murnau*, 10-18, p. 48. (Eliane Escoubas, în articolul citat mai sus, studiază efectele de strălucire și de intensificare prin raportare la teoria culorilor a lui Goethe.)

Scanned with OKEN Scanner

înalt al propriei sale intensificări, o strălucire a infinitului de la care se plecase. Infinitul nu a încetat să lucreze în finit, care îl restituie sub această formă încă sensibilă. Spiritul n-a părăsit Natura, el anima întreaga viață non-organică, dar nu putea să se descopere și să se regăsească în ea decât ca spirit al răului care arde Natura întreagă. E cercul de foc al chemării demonului, în *Golemul* lui Wegener sau *Faustul* lui Murnau. E „capul fosforescent al demonului cu ochi triști și goi" la Wegener. E rugul lui Faust. E capul înflăcărat al lui Mabuse și cel al lui Mefisto. Sunt momentele sublimului, reîntâlnirea cu infinitul în spiritul răului: la Murnau, în special, *Nosferatu* nu trece doar prin toate aspectele clar-obscurului, ale *contre-jour*-ului și ale vieții non-organice a umbrelor, el nu doar produce toate momentele unui licăr roșiatic, ci culminează în momentul când o lumină puternică (un roșu pur) îl separă de fondul său întunecat, făcându-l să țâșnească dintr-un afund încă și mai direct și conferindu-i o aparență de atotputernicie dincolo de forma sa aplatizată[32].

Acest nou sublim nu este același cu cel al școlii franceze. Kant distingea două tipuri de Sublim, cel matematic și cel dinamic, cel imens și cel puternic, cel nemăsurat și cel inform. Amândouă aveau proprietatea de a desface compoziția organică, una depășind-o, cealaltă distrugând-o. În sublimul matematic, unitatea de măsură extensivă se schimbă atât de mult, încât imaginația nu mai reușește s-o înțeleagă, se izbește de propria sa limită, se aneantizează, făcând însă loc unei facultăți gânditoare care ne obligă să concepem imensul sau nemăsuratul ca întreg. În sublimul dinamic, intensitatea este cea care se ridică la o asemenea putere, încât orbește sau aneantizează ființa noastră organică, o umple de teroare, dar stârnește

---

[32] Bouvier și Leutrat, *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp. 135-136: „Spoturi care desenează un cerc alb în spatele personajelor, în așa fel încât formele par mai puțin că se determină prin mișcarea lor proprie decât par excluse, alungate dintr-un afund sau dintr-un fond mai originar decât acela al planului lor îndepărtat parțial înecat, astfel, de lumină. [...] Prin această ruptură, ceea ce se actualizează în fața acestei pete de lumină și irupe, fantomă tăiată de fond, *nu este ceea ce de obicei rămâne ascuns în această evanescență profundă, pe care o sugerează clar-obscurul, de pildă*. De aici, acel caracter frecvent plat al figurilor astfel luminate, și senzația că ele țin, prin însăși natura lor, de umbră, *fără a se hrăni romantic din ea*. [...] *Acest efect nu este reductibil la acela produs de un contre-jour*" (subl. n.).

Scanned with OKEN Scanner

o facultate gânditoare prin care ne simțim superiori față de ceea ce ne anihilează, pentru a descoperi în noi un spirit supra-organic care domină întreaga viață inorganică a lucrurilor: atunci nu ne mai este frică, știind că „destinația" noastră spirituală este de-a dreptul invincibilă[33]. La fel, conform lui Goethe, roșul aprins nu este doar culoarea înfricoșătoare în care ardem, ci culoarea cea mai nobilă care le conține pe toate celelalte, dând naștere unei armonii superioare, ca un cerc cromatic întreg. Și este tocmai ceea ce se întâmplă sau are o șansă să se întâmple, în istoria pe care ne-o povestește expresionismul din punctul de vedere al sublimului dinamic: *viața non-organică a lucrurilor* culminează într-un foc, care ne arde și arde întreaga Natură, acționând ca spiritul răului sau al întunericului; dar acesta, prin ultimul sacrificiu pe care-l provoacă în noi, degajă în sufletul nostru o *viață non-psihologică a spiritului*, care nu aparține în mai mare măsură naturii decât individualității noastre organice, dar care este partea divină din noi, raportul spiritual prin care suntem singuri cu Dumnezeu ca lumină. Astfel, sufletul pare să *urce* spre lumină, dar mai curând el s-a contopit cu partea sa luminoasă, care nu avea decât o cădere ideală și care mai mult cădea asupra lumii decât se scufunda în ea. Arzătorul, Înflăcăratul [*le Flamboyant*] a devenit supranaturalul și suprasensibilul, ca de pildă sacrificiul lui Ellen în *Nosferatu*, sau cel din *Faust*, sau chiar cel al lui Indre în *Aurora*.

Se va observa, din acest punct de vedere, diferența considerabilă dintre expresionism și romantism, căci nu mai e vorba, ca în romantism, de o reconciliere a Naturii cu Spiritul, a Spiritului așa cum este el alienat în Natură cu Spiritul așa cum se recucerește în el însuși. Această concepție implica un soi de dezvoltare dialectică a unei totalități încă organice, în timp ce expresionismul nu concepe, în principiu, decât întregul unui univers spiritual dând naștere propriilor sale forme abstracte, ființelor sale de lumină, racordurilor sale care par false ochiului sensibilului. El ține la distanță haosul omului și al Naturii[34]. Sau, mai degrabă, el ne spune că nu există și

---

[33] Kant, *Critica facultății de judecare*, §§ 26-28.

[34] Cf. textul lui Worringer despre expresionism ca „artă nouă", citat de Bouvier și Leutrat, pp. 175-179. În ciuda rezervelor anumitor critici, pozițiile moderniste ale lui Worringer ne par foarte apropiate de cele ale lui Kandinsky (*Du spirituel*

Scanned with OKEN Scanner

nu va exista decât haos dacă nu ajungem la acel univers spiritual de care i se întâmplă și lui, adesea, să se îndoiască: deseori, focul haosului triumfă sau ne e anunțat ca triumfând încă pentru multă vreme. Pe scurt, expresionismul nu încetează să zugrăvească lumea roșu pe roșu, unul trimițând la teribila viață non-organică a lucrurilor, celălalt, la sublima viață non-psihologică a spiritului. Expresionismul atinge țipătul, țipătul Margaretei, al lui Lulu, care marchează atât oroarea vieții non-organice, cât și deschiderea, poate iluzorie, a unui univers spiritual. Și Eisenstein atingea țipătul, dar în felul unui dialectician, anume ca salt calitativ care făcea să evolueze întregul. Acum, dimpotrivă, întregul este în înălțime și se confundă cu vârful ideal al unei piramide, care nu încetează, urcând, să-și împingă baza tot mai jos. Întregul a devenit intensificare propriu-zis infinită, care s-a degajat de toate gradele, care a trecut prin foc, dar numai pentru a-și rupe legăturile sensibile cu materialul, cu organicul și cu umanul, pentru a se detașa de toate stările sale din trecut și a descoperi, astfel, Forma spirituală abstractă a viitorului (*Rhythmus* de Hans Richter).

Am văzut așadar patru tipuri de montaj. Aceasta din pricină că imaginile-mișcare sunt obiectul unor compoziții foarte diferite de fiecare dată: montajul organic-activ, empiric sau mai degrabă empirist, al cinematografului american; montajul dialectic al cinematografului sovietic, organic sau material; montajul cantitativ-psihic al școlii franceze, în ruptura sa de organic; montajul intensiv-spiritual al expresionismului german, care leagă o viață non-organică de o viață non-psihologică. Sunt mari viziuni de cineaști, cu practicile lor

---

en art). Amândoi denunță la Goethe și în romantism o preocupare de reconciliere Spirit-Natură, care menține arta într-o perspectivă individualistă și senzualistă. Ei concep, dimpotrivă, o „artă spirituală" ca o uniune cu Dumnezeu, care depășește persoanele și ține Natura la distanță, trimițându-le în haosul din care omul modern trebuie să iasă. Ei nu sunt nici măcar siguri că tentativa va reuși, dar nu există altă alegere: de unde remarcile lui Worringer despre „țipăt" ca singură expresie a expresionimului și poate, totuși, iluzorie. Acest pesimism privitor la o lume-haos se regăsește în cinematograful expresionist și chiar ideea unei mântuiri spirituale care trece prin sacrificiu rămâne acolo relativ rară. O găsim mai cu seamă la Murnau, mult mai frecvent decât la Lang. Dar tocmai de aceea și este Murnau, dintre toți expresioniștii, cel mai apropiat de romantism: el păstrează un individualism și un „senzualism" care se vor manifesta din ce în ce mai liber în perioada sa americană, cu *Aurora* și mai ales cu *Tabu*.

Scanned with OKEN Scanner

concrete. De pildă, vom evita să credem că montajul paralel este un dat pe care îl regăsim peste tot, în afara unui sens foarte general, pentru că cinematograful sovietic îi substituie un montaj de opoziție, cinematograful expresionist un montaj de contrast etc. Ceea ce am încercat să arătăm este varietatea practică și teoretică a tipurilor de montaj, în funcție de concepțiile organică, dialectică, extensivă, intensivă cu privire la compoziția imaginilor-mișcare. A fost gândirea sau filozofia cinematografului, nu mai puțin decât tehnica sa. Ar fi stupid să spunem că una dintre aceste practici-teorii e mai bună ca alta, sau reprezintă un progres (progresele tehnice s-au făcut în fiecare dintre aceste direcții și le presupun în loc să le determine). Singura generalitate a montajului este că pune imaginea cinematografică în raport cu întregul, adică cu timpul conceput ca Deschis. El oferă, astfel, o imagine indirectă a timpului, în același timp prin imaginea-mișcare particulară și în întregul filmului. Este, pe de o parte, prezentul variabil și, pe de altă parte, imensitatea viitorului și a trecutului. Ni s-a părut că formele montajului determină în mod diferit aceste două aspecte. Prezentul variabil putea deveni interval, salt calitativ, unitate numerică, grad intensiv, iar întregul, întreg organic, totalizare dialectică, totalitate lipsită de măsură a sublimului matematic, totalitate intensivă a sublimului dinamic. Ce este imaginea indirectă a timpului și care sunt șansele comparative ale unei imagini-timp directe, nu vom putea vedea decât mai târziu. Pentru moment, dacă este adevărat că imaginea-mișcare are două fețe, una îndreptată spre ansambluri și părțile lor, cealaltă spre întreg și schimbările lui, ea este cea care trebuie interogată: imaginea-mișcare pentru ea însăși, în toate formele și sub cele două fețe ale ei.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IV

Imaginea-mișcare și cele trei tipuri ale sale

(al doilea comentariu la Bergson)

1

Criza istorică a psihologiei coincide cu momentul în care o anumită poziție n-a mai putut fi menținută: această poziție consta în a plasa imaginile în conștiință, iar mișcările în spațiu. În conștiință nu ar exista decât imagini, calitative, nedesfășurate. În spațiu nu ar exista decât mișcări desfășurate, cantitative. Dar cum trecem de la o ordine la cealaltă? Cum explicăm că niște mișcări produc dintr-o dată o imagine, așa cum se întâmplă în percepție, sau că imaginea poate produce o mișcare, așa cum se întâmplă în cazul acțiunii voluntare? Dacă invocăm creierul, trebuie să-l înzestrăm cu puteri miraculoase. Și cum să împiedicăm mișcarea să nu fie deja imagine, cel puțin virtuală, iar imaginea, deja mișcare, cel puțin posibilă? Ceea ce părea fără sorți de izbândă era, până la urmă, înfruntarea dintre materialism și idealism, unul voind să reconstituie ordinea conștiinței cu pure mișcări materiale, celălalt, ordinea universului cu pure imagini în conștiință[1]. Trebuia cu orice preț depășită această dualitate a imaginii și a mișcării, a conștiinței și a lucrului. Și, în aceeași epocă, doi autori foarte diferiți aveau să-și asume această

[1] Este tema cea mai generală a primului capitol și a concluziei din *Materie și memorie*.

sarcină: Bergson și Husserl. Fiecare își lansa strigătul său de război: orice conștiință este conștiința *a* ceva (Husserl), sau, mai mult, orice conștiință *este* ceva (Bergson). Fără îndoială că mulți factori exteriori filozofiei explicau de ce vechea poziție devenise imposibilă. Erau niște factori sociali și științifici care puneau din ce în ce mai multă mișcare în viața conștientă și din ce în ce mai multe imagini în lumea materială. Cum, atunci, să nu ții seama de cinematograf, care la rândul său se pregătea în acele momente, având să aducă propria lui evidență a unei *imagini-mișcare*?

Este adevărat că Bergson, așa cum am văzut, nu pare să găsească în cinema decât un fals aliat. În ceea ce-l privește pe Husserl, după câte știm, acesta nu invocă defel cinematograful (trebuie să remarcăm faptul că nici Sartre, cu mult mai târziu, atunci când face inventarul și analiza tuturor felurilor de imagini în *Imaginarul*, nu citează imaginea cinematografică). Merleau-Ponty este cel care va încerca, în mod accesoriu, o confruntare între cinema și fenomenologie, văzând însă și el în cinema un aliat ambiguu. Numai că motivele fenomenologiei și cele ale lui Bergson sunt atât de diferite, încât însăși opoziția lor trebuie să ne ghideze. Ceea ce fenomenologia ridică la statutul de normă este „percepția naturală" și condițiile sale. Or, aceste condiții sunt niște coordonate existențiale, care definesc o „ancorare" a subiectului perceptor în lume, un a fi în lume, o deschidere la lume care va fi exprimată în celebra „orice conștiință este conștiința a ceva"... Din acel moment, mișcarea, percepută sau făcută, trebuie înțeleasă, evident, nu ca formă inteligibilă (Idee) care s-ar actualiza într-o materie, ci ca o formă sensibilă (*Gestalt*) care organizează câmpul percepției în funcție de o conștiință intențională pusă în situație. Or, degeaba ne apropie și ne îndepărtează cinematograful de lucruri, se învârte în jurul lor, el suprimă atât ancorarea subiectului, cât și orizontul lumii, ajungând să substituie o cunoaștere implicită și o intenționalitate secundă condițiilor percepției naturale[2]. El nu se confundă cu celelalte arte, care vizează mai degrabă o irealitate prin intermediul lumii, ci face din lumea însăși o irealitate [*un irréel*] sau o istorisire: odată cu cinematograful,

[2] Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, p. 82. [*Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Aion, 1999.]

Scanned with OKEN Scanner

lumea devine propria ei imagine, nu o imagine devine lume. Vom remarca faptul că fenomenologia, în anumite privințe, rămâne la condițiile pre-cinematografice care explică atitudinea ei încurcată: ea oferă percepției naturale un privilegiu care face ca mișcarea să continue să se raporteze la anumite *poze* (doar existențiale, în loc să fie esențiale); din acel moment, mișcarea cinematografică este, în același timp, denunțată ca infidelă condițiilor percepției, dar și ridicată în slăvi ca o nouă istorisire capabilă să se „apropie" de perceput și de percepător, de lume și de percepție[3].

Într-un cu totul alt mod denunță Bergson cinematograful ca aliat ambiguu. Căci, dacă cinematograful ignoră mișcarea, o face în același mod ca percepția naturală și din aceleași cauze: „Luăm imagini aproape instantanee asupra realității care trece [...] Percepția, concepția, limbajul procedează în general astfel"[4]. Cu alte cuvinte, pentru Bergson, modelul nu poate să fie percepția naturală, care nu deține niciun privilegiu. Modelul ar fi mai degrabă o stare de fapt care s-ar afla în continuă transformare, o materie-curgere căreia nu i se poate atribui niciun punct de ancorare și niciun centru de referință. Plecând de la această stare de fapt, ar trebui arătat cum se pot forma anumite centre în puncte oarecare, care ar impune niște vederi fixe, instantanee. Ar fi, deci, vorba despre „deducerea" percepției conștiente, naturale *sau* cinematografice[5]. Dar cinematograful prezintă, poate, un mare avantaj: tocmai pentru că-i lipsesc centrul de ancorare și orizontul, tăieturile pe care le operează nu l-ar împiedica să urce din nou drumul pe care percepția naturală îl coboară. În loc să meargă de la starea de fapt acentrată la percepția centrată, el ar putea să urce din nou înapoi spre starea de fapt acentrată și să se apropie de ea. Și riscând să vorbim de aproximare, ar fi contrariul celei pe care o invoca fenomenologia. Prin însăși critica cinematografului pe care o face, Bergson s-ar afla în deplină concordanță cu

---

[3] Cel puțin asta reiese, din punctul nostru de vedere, din teoria complexă, de inspirație fenomenologică, a lui Albert Laffay, *Logique du cinéma*, Masson.

[4] *Evoluția creatoare*, p. 753 (305) [279].

[5] *MM*, p. 182 (28) [26]: „Credem, prin urmare, că percepția conștientă trebuie să producă".

Scanned with OKEN Scanner

acesta, mult mai mult chiar decât crede. Vom vedea acest lucru odată cu strălucitorul prim capitol din *Materie și memorie.*

Ne aflăm, într-adevăr, în fața expunerii unei lumi în care IMAGINE = MIȘCARE. Să numim Imagine ansamblul a ceea ce apare. Nu se poate nici măcar spune că o imagine acționează asupra altei imagini sau că reacționează la alta. Nu există mobil care să se distingă de mișcarea efectuată, nu există lucru mișcat care să se deosebească de mișcarea primită. Toate lucrurile, adică toate imaginile, se confundă cu acțiunile și cu reacțiile lor: aceasta este variația universală. Fiecare imagine în parte nu este altceva decât „un drum pe care trec în toate sensurile modificările care se propagă în imensitatea universului". *Fiecare imagine acționează asupra altora și reacționează la altele, pe „toate fețele ei" și „prin toate părțile sale elementare"*[6]. „Adevărul este că mișcările sunt foarte clare ca imagini și că nu trebuie să căutăm în mișcare altceva decât ceea ce se vede."[7] Un atom este o imagine care se întinde până acolo unde merg acțiunile și reacțiile sale. Corpul meu este o imagine, deci un ansamblu de acțiuni și reacții. Ochiul, creierul meu sunt imagini, părți ale corpului meu. Cum ar putea creierul meu să conțină imagini, din moment ce el însuși este o imagine printre alte imagini? Imaginile exterioare acționează asupra mea, îmi transmit mișcare, iar eu restitui mișcare: cum ar putea imaginile să se afle în conștiința mea, din moment ce eu însumi sunt imagine, adică mișcare? Și pot eu oare, la acest nivel, vorbi de mine, de ochi, de creier și de corp? Doar dintr-o simplă comoditate, căci nimic nu permite încă să fie identificat astfel. Ar fi vorba mai curând de o stare gazoasă. Eu, corpul meu, am fi mai degrabă un ansamblu de molecule și de atomi reînnoiți fără încetare. Putem oare vorbi și de atomi? Aceștia nu s-ar distinge de lumile, de influențele interatomice[8]. E o stare prea caldă a materiei pentru ca să putem distinge corpuri solide. E o lume a universalei variații, a universalei ondulații, a universalului clipocit: nu există nici axe, nici centru, nici dreapta sau stânga, nici sus sau jos...

---

[6] *MM*, p. 187 (34) [29-30].
[7] *MM*, p. 174 (18) [18].
[8] *MM*, p. 188 (36): cf. atomi sau linii de forță.

Scanned with OKEN Scanner

Acest ansamblu infinit al tuturor imaginilor constituie un fel de plan de imanență. Imaginea există în sine, pe acest plan. Acest în-sine al imaginii este materia: nu ceva ce ar fi ascuns în spatele imaginii, ci, dimpotrivă, identitatea absolută dintre imagine și mișcare. Tocmai această identitate dintre imagine și mișcare ne face să tragem imediat concluzia identității dintre imaginea-mișcare și materie. „Veți numi corpul materie sau imagine..."[9] *Imaginea-mișcare* și *materia-curgere* sunt exact același lucru[10]. Este oare acest univers material acela al mecanicismului? Nu, deoarece (așa cum va arăta *Evoluția creatoare*) mecanicismul implică sisteme închise, acțiuni de contact, secțiuni imobile instantanee. Or, tocmai în acest univers sau pe acest plan decupăm noi sisteme închise, ansambluri finite; el le face posibile tocmai grație exteriorității părților sale. În el însuși însă, el nu este un astfel de sistem, de ansamblu. El este un ansamblu, dar un ansamblu infinit: planul de imanență este mișcarea (fața mișcării) care se stabilește între părțile fiecărui sistem și de la un sistem la altul, care le traversează pe toate, le amestecă, supunându-le condiției care le împiedică să fie absolut închise. Tocmai de aceea este el o secțiune; dar, în pofida anumitor ambiguități ale terminologiei lui Bergson, nu este vorba de o secțiune imobilă și instantanee, ci de o secțiune mobilă, de o secțiune sau de o perspectivă temporală. Este un bloc spațio-temporal, dat fiind că îi aparține de fiecare dată timpul mișcării care se operează în cadrul său. Va exista, chiar, o serie infinită de astfel de blocuri sau decupaje mobile, care vor fi ca tot atâtea prezentări ale planului, corespunzând sucesiunii mișcărilor de univers[11]. Iar planul nu este distinct de această prezentare a planurilor. Nu este mecanicism, este mașinism. Universul material,

---

[9] *MM*, p. 171 (14) [15].

[10] *EC*, p. 748 (299).

[11] Cu această noțiune de plan de imanență, și cu caracteristicile pe care i le atribuim, părem a ne îndepărta de Bergson. Totuși, credem că îi rămânem fidel. I se întâmplă efectiv și lui Bergson să prezinte planul materiei ca pe o „secțiune instantanee" a devenirii (*MM*, p. 223 sau p. 81). Însă o face pentru comoditatea expunerii. Căci, așa cum amintește Bergson și cum va mai aminti cu mai multă precizie și mai târziu (p. 292 sau p. 169), e vorba de un plan în care nu încetează să apară și să se propage mișcările care exprimă schimbările din devenire. El presupune deci timp. Are un timp ca variabilă a mișcării. Mai mult decât atât, planul este el însuși mobil, spune Bergson. Într-adevăr, fiecărui ansamblu de

Scanned with OKEN Scanner

planul de imanență, este *îmbinarea mașinică a imaginilor-mișcare*. Avem, aici, un extraordinar pas înainte al lui Bergson: universul ca cinema în sine, un meta-cinema, și care implică o cu totul altă perspectivă asupra cinematografului însuși decât cea pe care Bergson o propunea în critica sa explicită.

Dar cum să vorbești despre niște imagini în sine care nu sunt pentru nimeni și nu se adresează nimănui? Cum să vorbești despre A Apărea, când nu există nici măcar ochi? Din cel puțin două motive. Primul e pentru a le deosebi de lucrurile concepute ca niște corpuri. Într-adevăr, percepția și limbajul nostru disting corpuri (substantive), calități (adjective) și acțiuni (verbe). Dar acțiunile, în acest sens precis, au substituit deja mișcării ideea unui loc provizoriu spre care se îndreaptă sau a unui rezultat pe care îl obține; iar calitatea a substituit mișcării ideea unei stări care persistă până în momentul în care o altă stare va veni s-o înlocuiască; iar corpul a substituit mișcării ideea unui subiect care ar executa-o sau a unui obiect care ar suporta-o, a unui vehicul care ar purta-o[12]. Vom vedea că astfel de imagini se formează efectiv în univers (imagini-acțiune, imagini-afecțiune, imagini-percepție). Dar ele depind de noi condiții și cert e că pentru moment ele nu pot, desigur, să apară. Pentru moment, nu avem decât mișcări, pe care le numim imagini pentru a le deosebi de tot ceea ce ele nu sunt încă. Totuși, acest motiv negativ nu este suficient. Motivul pozitiv este că planul de imanență este în totalitate Lumină. Ansamblul mișcărilor, al acțiunilor și reacțiilor este lumină care difuzează, care se propagă „fără pierderi și fără a întâmpina rezistență"[13]. Identitatea dintre imagine și mișcare are drept cauză identitatea dintre materie și lumină. Imaginea este mișcare la fel cum materia este lumină. Ceva mai târziu, Bergson va ajunge să arate, în *Durată și simultaneitate*, importanța inversării operate de teoria Relativității între „linii de lumină" și „linii rigide", „figuri luminoase" și „figuri solide sau geometrice": odată cu Relativitatea, „figura de

mișcări care exprimă o schimbare îi corespunde o prezentare a planului. Ideea de blocuri spațio-temporale nu este deci în niciun caz contrară tezei bergsoniene.

[12] *EC*, pp. 749-751 (300-303).

[13] *MM*, p. 188 (36) [32].

Scanned with OKEN Scanner

lumină este cea care își impune condițiile figurii rigide"[14]. Iar dacă ne amintim de dorința profundă a lui Bergson, de a face o filozofie care să fie aceea a științei moderne (nu în sensul unei reflecții asupra acestei științe, adică o epistemologie, ci dimpotrivă, în sensul inventării unor concepte autonome capabile să corespundă cu noile simboluri ale științei), înțelegem că o confruntare între Bergson și Einstein era inevitabilă. Or, primul aspect pe care îl dobândește această confruntare este afirmarea unei difuzări sau propagări a luminii în întregul plan de imanență. În imaginea-mișcare încă nu există corpuri sau linii rigide, ci doar linii și figuri de lumină. Blocurile spațio-temporale sunt astfel de figuri. Sunt imagini în sine. Dacă ele nu apar cuiva, adică unui ochi, e pentru că lumina nu este încă reflectată sau oprită, și, „propagându-se continuu, [nu a fost] niciodată revelată"[15]. Altfel spus, ochiul se află în lucruri, în imaginile luminoase în ele însele. *„Fotografia, dacă putem vorbi de așa ceva, este deja făcută, deja înscrisă*[16*] *în chiar interiorul lucrurilor, pentru toate punctele din spațiu..."*

Există aici o ruptură față de întreaga tradiție filozofică, care plasa lumina mai degrabă de partea spiritului, făcând din conștiință un mănunchi luminos ce scotea lucrurile din obscuritatea lor nativă. Fenomenologia mai participa încă din plin la această tradiție antică; doar că, în loc să facă din lumină o lumină de interior, ea o deschidea înspre exterior, ca și cum intenționalitatea conștiinței ar fi fost raza unei lămpi electrice („orice conștiință este conștiința *a* ceva"). Pentru Bergson este exact contrariul. Lucrurile sunt luminoase prin

---

[14] *Durée et simultanéité*, cap. V. Este cunoscută importanța și ambiguitatea acestei cărți, în care Bergson se confruntă cu teoria Relativității. Dar dacă Berson i-a interzis reeditarea, aceasta nu se datorează faptului că și-ar fi dat seama de erori pe care le-ar fi comis. Ambiguitatea venea mai degrabă din partea cititorilor care credeau că Bergson punea în discuție înseși teoriile lui Einstein. Ceea ce nu era deloc cazul (dar Bergson nu putea să risipească această neînțelegere). Tocmai am văzut că accepta fără probleme primatul luminii și al blocurilor spațio-temporale. Discuția se purta însă cu privire la altceva: împiedică oare aceste blocuri existența unui timp universal conceput ca devenire sau durată? Bergson n-a crezut niciodată că teoria relativității ar fi falsă, ci doar că era incapabilă să constituie filozofia timpului real care trebuia să-i corespundă.

[15] *MM*, p. 186 (34) [30].

[16*] În original, *tiréé*: trasă, captată, efectuată. (n. red.)

Scanned with OKEN Scanner

ele însele, fără ca altceva să le lumineze: orice conștiință *este* ceva, se confundă cu lucrul, adică cu imaginea de lumină. Însă este vorba de o conștiință de drept, difuză peste tot, și care nu se revelează; cu adevărat de o fotografie deja făcută și trasă în toate lucrurile și pentru toate punctele e vorba, dar „translucidă". Dacă se întâmplă, ulterior, ca o conștiință de fapt să se constituie în univers, într-un loc sau altul din planul de imanență, e pentru că anumite imagini foarte speciale vor fi oprit sau reflectat lumina, furnizând „ecranul negru" care lipsea plăcii[17]. Pe scurt, nu conștiința este lumină, ci ansamblul imaginilor, sau lumina, este conștiință, imanentă materiei. Cât despre conștiința *noastră* de fapt, ea va fi doar opacitatea fără de care lumina, „propagându-se continuu, nu a fost niciodată revelată". Opoziția dintre Bergson și fenomenologie este, în această privință, radicală[18].

Despre planul de imanență sau plan al materiei, putem astfel afirma că este: ansamblu de imagini-mișcare; colecție de linii sau figuri de lumină; serie de blocuri spațio-temporale.

2

Ce se întâmplă și ce se poate întâmpla în acest univers acentrat în care totul reacționează la tot? Nu trebuie să introducem un factor diferit, de o altă natură. Atunci iată ce se poate întâmpla: în unele puncte ale planului apare un *interval*, o distanțare între acțiune și reacție. Bergson nici nu cere mai mult: mișcări și intervale între mișcări care vor folosi drept unități (este exact ceea ce va cere Dziga

---

[17] MM, p. 188 (36) [32]: „Fotografia întregului este, în acest punct, translucidă: nu mai lipsește decât ecranul negru din spatele plăcii, pe care s-ar reliefa imaginea".

[18] Sartre a marcat foarte bine răsturnarea bergsoniană, în *L'imagination*, P.U.F. („Există lumină pură, fosforescență, fără materie iluminată; numai că această lumină pură, difuză peste tot, nu devine actuală decât reflectându-se pe anumite suprafețe, care servesc în același timp drept ecran față de celelalte zone luminoase. Există un fel de inversare a comparației clasice: conștiința, în loc să fie o lumină care merge de la subiect la lucru, este o luminozitate care merge de la lucru la subiect", p. 44). Dar anti-bergsonismul lui Sartre îl împinge pe acesta să minimalizeze importanța acestei răsturnări și să nege noutatea concepției bergsoniene despre imagine.

Scanned with OKEN Scanner

Vertov, în concepția sa materialistă despre cinema[19]). E evident că acest fenomen al intervalului nu este posibil decât în măsura în care planul materiei conține timp. Pentru Bergson, distanțarea, intervalul, va fi suficient pentru a defini un tip de imagini printre alte imagini, dar unul foarte special: imagini sau materii vii. În timp ce celelalte imagini acționează și reacționează pe toate fețele și în toate părțile lor componente, iată niște imagini care nu primesc acțiuni decât pe o față sau în anumite părți și nu execută reacții decât prin și în alte părți. Sunt un fel de imagini sfâșiate. Și, înainte de toate, fața lor specializată, pe care o vom numi mai târziu receptivă sau senzorială, are un efect ciudat asupra imaginilor influente sau asupra excitațiilor primite: e ca și cum ar izola câteva dintre toate cele care concurează și coacționează în univers. Tocmai așa se vor putea constitui sisteme închise, „tablouri". Ființele vii „se vor lăsa traversate de acele acțiuni exterioare care le sunt indiferente; celelalte, izolate, vor deveni percepții prin însăși izolarea lor"[20]. Este o operație care constă tocmai într-un *cadraj*: anumite acțiuni suportate sunt izolate de către cadru, iar din acel moment, vom vedea, ele sunt devansate, anticipate. Dar, pe de altă parte, reacțiile executate nu mai apar imediat după acțiunea suportată: în virtutea intervalului, sunt niște acțiuni întârziate, care au răgazul să-și selecteze elementele, să le organizeze și să le integreze într-o mișcare nouă, imposibil de conchis printr-o simplă prelungire a excitației primite. Astfel de reacții care prezintă ceva imprevizibil sau nou vor fi numite „acțiuni" în adevăratul sens al cuvântului. Astfel, imaginea vie va fi „un instrument de analiză față de mișcarea primită și un instrument de selecție față de mișcarea executată"[21]. Nedatorând acest privilegiu decât fenomenului distanțării sau al intervalului dintre o mișcare primită și o mișcare executată, imaginile vii vor fi niște „centre de indeterminare", care se formează în universul acentrat al imaginilor-mișcare.

---

[19] Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18 (aceasta este tema constantă a manifestelor lui Vertov).

[20] *MM*, p. 186 (33) [30]: această pagină este un foarte bun rezumat al întregii teze bergsoniene.

[21] *MM*, p. 181 (27) [25].

Scanned with OKEN Scanner

Dacă luăm în considerare celălalt aspect, aspectul luminos al planului de materie, vom spune, de data aceasta, că imaginile sau materiile vii furnizează ecranul negru care lipsea plăcii, împiedicând imaginea influentă (fotografia) să se reveleze. De data aceasta, în loc să difuzeze și să se propage în toate sensurile și în toate direcțiile „fără rezistență și fără pierderi", linia sau imaginea de lumină se lovește de un obstacol, adică de o opacitate care o va reflecta. Vom numi percepție tocmai imaginea reflectată de către o imagine vie. Iar aceste două aspecte sunt strict complementare: imaginea specială, imaginea vie, este în mod indisolubil centru de indeterminare și ecran negru. Rezultă o consecință esențială: *existența unui dublu sistem, a unui dublu regim de referință al imaginilor.* Există, mai întâi, un sistem în care fiecare imagine variază pentru ea însăși și în care toate imaginile acționează și reacționează unele în funcție de celelalte, pe toate fețele și în toate părțile lor componente. Acestuia i se adaugă însă un alt sistem, în care toate imaginile variază cu precădere pentru una singură, care primește acțiunea celorlalte imagini pe una dintre fețele sale, reacționând pe o altă față[22].

Nu am ieșit încă din imaginea-materie-mișcare. Bergson nu încetează să spună că nu putem înțelege nimic dacă nu dispunem mai întâi de ansamblul imaginilor. Un simplu interval de mișcări nu se poate produce decât pe acest plan. Iar creierul nu este nimic altceva, interval, distanță între o acțiune și o reacție. Creierul nu este, desigur, un centru de imagini de la care am putea să pornim, ci constituie el însuși o imagine specială printre altele, un centru de indeterminare în universul acentrat al imaginilor. Însă odată cu imaginea-creier, Bergson dispune aproape imediat, în *Materie și memorie*, de o stare foarte complexă și organizată a ceea ce este viu. Doar că în acel moment el nu are ca problemă centrală viața (iar în *Evoluția creatoare*, va vorbi despre viață, dar dintr-un alt punct de vedere). Nu este însă dificil să umplem golurile pe care Bergson le-a lăsat voit. Încă de la nivelul vietăților cele mai elementare, ar trebui să concepem micro-intervale. Intervale din ce in ce mai mici între mișcări din ce în ce mai rapide. Mai mult decât atât, biologii

[22] *MM*. p. 176 (20).

Scanned with OKEN Scanner

vorbesc de o „supă prebiotică" care a făcut ca viața să devină posibilă și în care materiile numite dextrogire și levogire jucau un rol esențial: acolo ar fi apărut, în universul acentrat, schițări de axe și de centre, o dreapta și o stânga, un sus și un jos. Ar trebui să concepem micro-intervale chiar și în supa prebiotică. Iar biologii spun că aceste fenomene nu se puteau produce când pământul era foarte cald. Ar trebui, deci, să concepem o răcire a planului de imanență, corelativă cu primele opacități, cu primele ecrane care s-au pus în calea difuzării luminii. Acolo s-ar fi format primele schițări de corpuri solide sau rigide și geometrice. Și până la urmă, așa cum va spune Bergson, aceeași evoluție care organizează materia în solide va organiza și imaginea în percepție din ce în ce mai elaborată, care are solidele drept obiecte.

Lucrul și percepția lucrului sunt unul și același fapt, una și aceeași imagine, însă raportată la unul sau la celălalt dintre cele două sisteme de referință. Lucrul este imaginea așa cum este ea în sine, așa cum se raportează ea la toate celelalte imagini, a căror acțiune o suportă în integralitate și asupra cărora acționează imediat. Însă percepția unui lucru este aceeași imagine raportată la o altă imagine specială care o cadrează, nereținând din ea decât o acțiune parțială și nereacționând la ea decât mediat. În percepția astfel definită, nu există niciodată altceva sau mai mult decât în lucru: dimpotrivă, există „mai puțin"[23]. Percepem lucrul, mai puțin ceea ce nu ne interesează în funcție de nevoile noastre. Prin nevoie sau interes trebuie să înțelegem liniile sau punctele pe care le reținem din lucru, în funcție de fața noastră receptoare, și acțiunile pe care le selectăm, în funcție de reacțiile întârziate de care suntem capabili. Este un mod de a defini întâiul moment material al subiectivității: aceasta e substractivă, scade din lucru ceea ce nu o interesează. Dar, invers, trebuie atunci ca lucrul însuși să se prezinte în sine ca o percepție, și încă una completă, imediată, difuză. Lucrul este imagine și, în această calitate a sa, se percepe pe el însuși și percepe toate celelalte lucruri, în măsura în care este supus acțiunii acestora și reacționează la ea pe toate fețele și în toate părțile sale componente. Un atom, de exemplu,

[23] *MM*, p. 185 (32).

Scanned with OKEN Scanner

percepe infinit mai mult decât noi înșine și, la urma urmei, percepe întregul univers, de acolo de unde pornesc acțiunile care se exercită asupra lui până acolo unde merg reacțiile pe care le emite. Pe scurt, lucrurile și percepțiile lucrurilor sunt niște *prehensiuni*. Dar lucrurile sunt niște prehensiuni totale obiective, iar percepțiile lucrurilor, niște prehensiuni parțiale și părtinitoare, subiective.

Dacă cinematograful nu are nicidecum ca model percepția naturală subiectivă e pentru că mobilitatea centrelor sale, variabilitatea cadrajelor sale, îl împing întotdeauna să restaureze vaste zone acentrate și decadrate: el tinde, atunci, să atingă primul regim al imaginii-mișcare, universala variație, percepția totală, obiectivă și difuză. De fapt, el parcurge acest drum în ambele sensuri. Din punctul de vedere care ne preocupă pentru moment, mergem de la percepția totală obiectivă care se confundă cu lucrul la o percepție subiectivă care se deosebește de lucru, adică de prima percepție, prin simplă eliminare sau scădere. Această percepție subiectivă unicentrată este cea pe care o numim percepție propriu-zisă. Și este primul avatar al imaginii-mișcare: când o raportăm la un centru de indeterminare, ea devine *imagine-percepție*.

Să nu se creadă însă că întreaga operație constă doar într-o scădere. Mai există și altceva. Atunci când universul imaginilor-mișcare e raportat la una dintre acele imagini speciale care alcătuiesc un centru în el, universul se curbează și se organizează înconjurându-l. Continuăm să mergem dinspre lume spre centru, însă lumea a dobândit o curbură, a devenit periferie, formează un orizont[24]. Continuăm să ne aflăm în imaginea-percepție, dar intrăm deja în imaginea-acțiune. Într-adevăr, percepția nu este decât o latură a distanțării, a doua latură fiind acțiunea. Ceea ce numim acțiune propriu-zisă este reacția întârziată a centrului de indeterminare. Or, centrul nu este capabil să acționeze în acest sens, adică să organizeze un răspuns neprevăzut, decât pentru că percepe și a primit excitarea pe o față privilegiată, eliminând restul. Ceea ce ne face să reamintim faptul că orice percepție este înainte de toate senzorimotoare: percepția „nu se este mai mult în centrii senzoriali decât în cei motori; per-

[24] Temă constantă a primului capitol din *MM*: punere în cerc a lumii „în jurul" centrului de indeterminare.

Scanned with OKEN Scanner

cepția măsoară complexitatea raporturilor dintre acești centri"[25]. Dacă lumea se curbează în jurul centrului perceptiv, aceasta se întâmplă deja din punctul de vedere al acțiunii de care percepția este inseparabilă. Prin intermediul curbării, lucrurile percepute îmi prezintă fața lor utilizabilă, în același timp în care reacția mea întârziată, devenită acțiune, învață să le utilizeze. Distanța este tocmai o rază care merge de la periferie spre centru: percepând lucrurile acolo unde acestea se află, eu surprind „acțiunea virtuală" pe care ele o exercită asupra mea, în același timp cu „acțiunea posibilă" pe care eu o exercit asupra lor, ca să ajung la ele sau să fug de ele, micșorând sau mărind distanța. Este, deci, vorba de același fenomen de distanțare, care se exprimă în termeni de timp în cazul acțiunii mele și în termeni de spațiu în cazul percepției mele: cu cât reacția încetează a mai fi imediată și devine cu adevărat acțiune posibilă, cu atât percepția devine distantă și anticipatoare, degajând acțiunea virtuală a lucrurilor. „Percepția dispune de spațiu exact în aceeași măsură în care acțiunea dispune de timp."[26]

Acesta este, deci, cel de-al doilea avatar al imaginii-mișcare: ea devine *imagine-acțiune*. Trecem pe nesimțite de la percepție la acțiune. Operația luată în considerare nu mai este eliminarea, selectarea sau cadrarea, ci curbarea universului, din care rezultă în același timp acțiunea virtuală a lucrurilor asupra noastră și acțiunea noastră posibilă asupra lucrurilor. Acesta este al doilea aspect material al subiectivității. Și, așa cum percepția raportează mișcarea la „corpuri" (substantive), adică la niște obiecte rigide care vor fi mobile sau mișcate, acțiunea raportează mișcarea la „acte" (verbe) care vor fi scopul unui rezultat sau al unui termen presupuși[27].

Intervalul nu se definește însă doar prin specializarea celor două fețe-limită, cea perceptivă și cea activă. Există ceva intermediar. Afecțiunea este ceea ce ocupă intervalul, ceea ce îl ocupă fără să-l umple și fără să-l copleșească. Ea țâșnește în centrul de indeterminare, adică în subiect, între o percepție tulburătoare în anumite privințe și o acțiune ezitantă. Ea este o coincidență a subiectului

[25] *MM*, p. 195 (45) [39].
[26] *MM*, p. 183 (29) [26].
[27] *EC*, p. 751 (302).

Scanned with OKEN Scanner

cu obiectul sau felul în care subiectul se percepe pe sine sau, mai curând, se simte sau se resimte „dinăuntru" (al treilea aspect material al subiectivității[28]). Ea raportează mișcarea la o „calitate" ca stare trăită (adjectiv). Într-adevăr, nu este suficient să credem că percepția, mulțumită distanței, reține sau reflectă ceea ce ne interesează, lăsând să treacă ceea ce ne este indiferent. Există, inevitabil, o doză de mișcări exterioare pe care le „absorbim", pe care le refractăm și care nu se transformă nici în obiecte de percepție, nici în acte ale subiectului: ele vor marca mai degrabă coincidența subiectului cu obiectul într-o calitate pură. Acesta este ultimul avatar al imaginii-mișcare: *imaginea-afecțiune*. Ar fi o greșeală s-o considerăm un rateu al sistemului percepție-acțiune. Este, dimpotrivă, un al treilea dat absolut necesar. Căci noi, materii vii sau centre de indeterminare, nu ne-am specializat una dintre fețe, sau doar câteva din punctele noastre, ca organe receptoare fără să le fi condamnat la imobilitate, în timp ce ne delegam activitatea unor organe de reacție pe care le-am eliberat începând cu acel moment. În aceste condiții, atunci când fața noastră receptivă imobilizată absoarbe o mișcare în loc să o reflecteze, activitatea noastră nu mai poate să răspundă decât printr-o „tendință", printr-un „efort" care înlocuiesc acțiunea devenită momentan sau local imposibilă. De unde și foarte frumoasa definiție pe care Bergson o propune pentru afecțiune: „un fel de tendință motrice asupra unui nerv sensibil", adică un efort motor asupra unei plăci receptive imobilizate[29].

Există deci o legătură a afecțiunii cu mișcarea în general pe care am putea-o enunța astfel: mișcarea de translație nu este doar întreruptă în propagarea ei directă de către un interval care distribuie pe de o parte mișcarea primită, pe de altă parte mișcarea executată, făcându-le astfel incomensurabile. Între cele două, afecțiunea este cea care restabilește legătura; însă, tocmai în afecțiune, mișcarea încetează a mai fi de translație pentru a deveni mișcare de expresie, altfel spus calitate, simplă tendință agitând un element imobil. Nu e de mirare că, în imaginea care suntem noi, fața, cu imobilitatea ei relativă și cu organele ei receptoare, este cea care

[28] *MM*, p. 169 (11-12).
[29] *MM*, pp. 203-205 (56-58) [47].

Scanned with OKEN Scanner

aduce la lumină aceste mișcări de expresie, în timp ce ele rămân de cele mai multe ori ascunse pentru restul corpului. Până la urmă, *imaginile-mișcare se împart în trei tipuri atunci când le raportăm la un centru de indeterminare ca la o imagine specială:* imagini-percepție, imagini-acțiune, imagini-afecțiune. Și fiecare dintre noi, imaginea specială sau centrul eventual, nu suntem altceva decât o îmbinare a celor trei imagini, un consolidat de imagini-percepție, de imagini-acțiune, de imagini-afecțiune.

3

Am putea foarte bine să urmărim în sens invers liniile care diferențiază aceste trei tipuri de imagini și să încercăm să găsim matricea sau imaginea-mișcare așa cum este ea în sine, în toată puritatea ei acentrată, în primul său regim de variație, în căldura și în lumina sa proprie, atunci când niciun centru de indeterminare nu venea încă să o tulbure. Cum să ne desfacem de noi înșine și să ne desfacem pe noi înșine? Iată uluitoarea tentativă a lui Beckett din opera sa cinematografică intitulată *Film*, cu Buster Keaton. *Esse est percipi*, a fi înseamnă a fi perceput, declară Beckett, reluând formula imaginii după episcopul irlandez Berkeley. Dar cum să scăpăm de „fericirea lui *percipere* și a lui *percipi*" odată ce acceptăm faptul că cel puțin o percepție va dura atâta timp cât vom trăi, cea mai redutabilă, și anume percepția de sine de către sine? Beckett elaborează un sistem de convenții cinematografice simple pentru a pune problema și a conduce operația. Ni se pare, totuși, că indicațiile și schemele pe care le dă el însuși și momentele pe care le distinge în filmul său nu-i dezvăluie intenția decât pe jumătate[30]. Căci, de fapt, cele trei momente sunt următoarele. În primul moment, personajul O se avântă și fuge orizontal de-a lungul unui zid, apoi, în funcție de o axă verticală, se lansează în urcarea unei scări, menținându-se de partea zidului. El „acționează", e percepția

[30] Beckett, *Film*, in *Comédie et actes divers*, Ed. de Minuit, pp. 113-134. Cele trei momente diferențiate de către Beckett sunt: strada, scara, camera (p. 115). Noi propunem o altă diferențiere; imaginea-acțiune, care grupează strada și scările; imaginea-percepție, pentru cameră; în sfârșit, imaginea-afecțiune, pentru camera ocultată și ațipirea personajului în leagăn.

Scanned with OKEN Scanner

unei acțiuni sau o *imagine-acțiune*, supusă următoarei convenții: camera Œ nu-l va filma decât din spate, dintr-un unghi care nu va depăși patruzeci și cinci de grade; dacă i se întâmplă camerei care-l urmărește să depășească acest unghi, acțiunea se va bloca, se va stinge, personajul se va opri, ascunzându-și partea amenințată a feței. Al doilea moment: personajul a intrat într-o cameră și, cum nu se mai află lângă un perete, unghiul de imunitate al camerei se dublează, patruzeci și cinci de grade de fiecare parte, deci nouăzeci de grade. Percepem (subiectiv) camera, lucrurile și vietățile care se află în ea, în timp ce Œ îl percepe (obiectiv) pe O însuși, camera și conținutul acesteia: e percepția percepției sau *imaginea-percepție*, considerată într-un dublu regim, într-un dublu sistem de referință. Camera rămâne supusă condiției de a nu depăși cele nouăzeci de grade în spatele personajului, însă convenția care se adaugă acesteia este că personajul trebuie să dea afară animalele și să acopere toate obiectele care pot servi drept oglinzi sau chiar drept cadre, în așa fel încât percepția subiectivă să se stingă și să nu mai rămână decât percepția obiectivă Œ. Atunci O poate să se instaleze în șezlong și să se balanseze încetișor cu ochii închiși. Dar chiar în acel moment, al treilea și ultimul, se dezvăluie cel mai mare pericol: stingerea percepției subiective a eliberat camera de restricția celor nouăzeci de grade. Cu multă precauție, aceasta înaintează dincolo de limită, în perimetrul celor două sute șaptezeci de grade rămase, însă de fiecare dată trezește personajul care redobândește o fâșie de percepție subiectivă, se ascunde, se chircește și forțează camera sa dea înapoi. În sfârșit, profitând de amorțeala lui O, Œ reușește să ajungă în fața lui, apropiindu-se din ce în ce mai mult. Personajul O e văzut deci acum din față, în timp ce se dezvăluie noua și ultima convenție: camera Œ este dublul lui O, aceeași față, un ochi bandajat (viziune monoculară), singura diferență fiind expresia angoasată a lui O și expresia atentă a lui Œ, efortul motor neputincios al unuia și suprafața sensibilă a celuilalt. Ne aflăm în domeniul percepției de afecțiune, cea mai înspăimântătoare, cea care mai subzistă chiar și atunci când toate celelalte au fost descompuse: e percepția de sine de către sine, *imaginea-afecțiune*. Se va stinge ea oare, iar atunci totul se

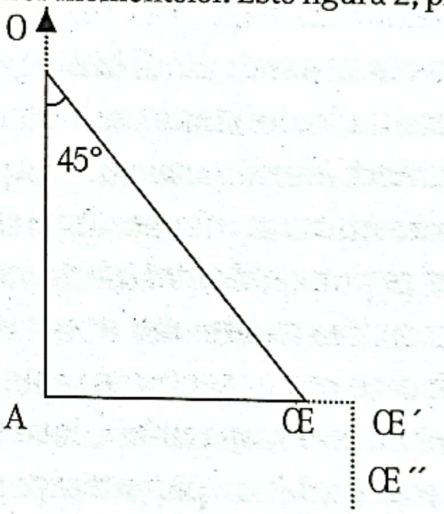
Scanned with OKEN Scanner

va opri, până și balansul șezlongului, când dubla față va aluneca în neant? E ceea ce sugerează sfârșitul, moarte, nemișcare, întuneric[31].

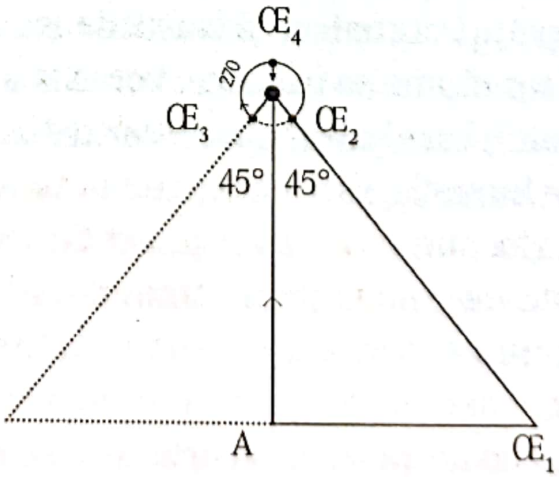
Însă, pentru Beckett, nemișcarea, moartea, întunericul, pierderea mișcării personale și a staturii verticale, atunci când personajul stă întins în șezlongul care nici nu se mai balansează, nu sunt decât o finalitate subiectivă. Nimic altceva decât un mijloc în raport cu scopul mai profund. Ceea ce se urmărește este să se ajungă la lumea de dinainte de om, de dinainte de zorii ființei noastre, acolo unde mișcarea se afla, dimpotrivă, sub regimul universalei variații și unde

---

[31] Beckett propune o primă schemă, pentru fuga pe stradă, care nu pune probleme (cf., aici, fig. 1, pe care am completat-o). Iar urcarea scării implică doar o deplasare a figurii pe un plan vertical și o eventuală rotație. Ar trebui însă o schemă generală care să reprezinte ansamblul tuturor momentelor. Este figura 2, propusă de Fanny Deleuze:



Dacă Œ depășește 45° (Œ´), trebuie să se grăbească să dea înapoi (Œ˝) înainte de a se lansa din nou pe urmele lui O.



Cerculeţul negru central fiind leagănul (B), avem următoarele: O A $Œ_1$: situația din stradă. Œ$Œ_2$ $Œ_3$: situația din cameră. $Œ_4$ O B: situația în care Œ l-a depășit pe $Œ_2$ $Œ_3$ și devine dublul lui O, acesta fiind în leagăn.

Scanned with OKEN Scanner

lumina, propagându-se neîncetat, nu avea nevoie să fie revelată. Procedând, astfel, la stingerea imaginilor-acțiune, a imaginilor-percepție și a imaginilor-afecțiune, Beckett face cale întoarsă înspre planul luminos de imanență, planul materiei cu clipocitul său cosmic de imagini-mișcare. De la cele trei variante de imagini, el face cale întoarsă până la imaginea-mișcare mamă. Vom avea ocazia să vedem că o tendință importantă a cinematografului zis experimental constă tocmai în a recrea acel plan acentrat al imaginilor-mișcare pure, pentru a se instala în sânul lui: sunt folosite, în acest scop, mijloace tehnice deseori complexe. Însă originalitatea lui Beckett, în acest caz, ține de faptul că el se mulțumește să elaboreze un sistem simbolic de convenții simple, conform căruia cele trei imagini se sting succesiv, ca însăși condiția care face posibilă această tendință generală a cinematografului experimental.

Pentru moment, vom urma drumul invers, de la imaginea-mișcare la tipurile pe care aceasta le dobândește. Avem deci deja patru feluri de imagini: în primul rând, *imaginile-mișcare*. Apoi, când sunt raportate la un centru de indeterminare, ele se împart în trei variante, *imagini-percepție*, *imagini-acțiune*, *imagini-afecțiune*. Avem toate motivele să credem că mai pot exista multe alte tipuri de imagini. Într-adevăr, planul imaginilor-mișcare este o secțiune mobilă a unui Întreg care se schimbă, adică a unei durate sau a unei „deveniri universale". Planul imaginilor-mișcare este un bloc spațio-temporal, o perspectivă temporală, însă, în această calitate, este o perspectivă asupra unui Timp real care nu se confundă în niciun caz cu planul sau cu mișcarea. Suntem deci îndreptățiți să credem că există imagini-timp, capabile să aibă, la rândul lor, o mulțime de variante. Vor exista, mai ales, imagini indirecte ale timpului, în măsura în care vor rezulta din compararea imaginilor-mișcare între ele, sau dintr-o combinare a celor trei tipuri, percepții, acțiuni, afecțiuni. Dar acest punct de vedere, care face ca întregul să depindă de „montaj" sau timpul de confruntarea unor imagini de alt tip, nu ne dă o imagine-timp pentru sine. În schimb, centrul de indeterminare, care dispune de o situație specială pe planul imaginilor-mișcare, poate, pe de altă parte, să aibă el însuși un raport special cu întregul, cu durata sau cu timpul. Poate că ar exista aici posibilitatea unei imagini-timp directe: de exemplu, ceea ce Bergson

Scanned with OKEN Scanner

numește „imagine-amintire", sau multe alte tipuri de imagini-timp, dar care oricum ar fi foarte diferite de imaginile-mișcare? Am avea, astfel, un mare număr de tipuri de imagini al căror inventar ar trebui făcut.

C.S. Peirce este filozoful care a mers cel mai departe în clasificarea sistematică a imaginilor. Fondator al semiologiei, îi alătura acesteia în mod necesar și o clasificare a semnelor, care e cea mai bogată și cea mai numeroasă stabilită până în prezent[32]. Încă nu știm care este raportul pe care Peirce îl propune între semn și imagine. Cert este că imaginea dă loc unor semne. În ceea ce ne privește, un semn ne pare a fi o imagine particulară care reprezintă un tip de imagine, fie din punctul de vedere al compoziției sale, fie din punctul de vedere al genezei sau al formării (sau chiar al stingerii) sale. Așa se face că există mai multe semne, cel puțin două, pentru fiecare tip de imagine. Vom avea de confruntat clasificarea imaginilor și a semnelor pe care o propunem cu marea clasificare a lui Peirce: de ce nu coincid ele oare, măcar la nivelul imaginilor diferențiate? Dar înainte de această analiză, pe care n-o vom putea face decât mai târziu, ni se va întâmpla în mod constant să folosim termeni pe care Peirce i-a creat pentru a desemna un semn sau altul când păstrându-le sensul, când modificându-l sau chiar schimbându-l complet (din motive pe care le vom preciza de fiecare dată).

Vom începe aici cu expunerea celor trei feluri de imagini-mișcare, și cu căutarea semnelor corespunzătoare. În cinema, nu este greu să recunoaștem în mod practic aceste trei feluri de imagini care defilează pe ecran, chiar și fără a dispune de criterii explicite. Scena deja citată din Lubitsch, din *Omul pe care l-am ucis*, este o imagine-percepție exemplară: mulțimea văzută din spate, la jumătatea înălțimii unui om, lasă un interval ce corespunde piciorului lipsă al unui mutilat; iar prin acest interval, un alt mutilat, olog, va vedea cortegiul trecând. Fritz Lang ne oferă un exemplu celebru de imagine-acțiune în *Dr. Mabuse*: o acțiune organizată, segmentată în spațiu și timp, cu ceasurile sincronizate care scandează crima din tren, mașina care pleacă cu documentul furat, telefonul care îl previne pe Mabuse.

---

[32] Opera lui Peirce, în majoritate postumă, a fost publicată sub titlul *Collected Papers*, Harvard University Press, în opt volume. În franceză, cititorul nu dispune decât de o scurtă serie de texte, *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil, însoțite însă de o prezentare și de niște comentarii remarcabile scrise de Gérard Deledalle.

Scanned with OKEN Scanner

Imaginea-acțiune va rămâne marcată de acest model, până acolo încât își va afla un mediu privilegiat în filmul negru, iar în hold-up, idealul unei acțiuni minuțioase segmentarizate. În comparație cu acesta, westernul nu prezintă doar imagini-acțiune, ci și o imagine-percepție aproape pură: este o dramă a vizibilului și a invizibilului la fel de mult ca o epopee de acțiune. Eroul nu acționează decât pentru că el vede primul și nu triumfă decât pentru că impune acțiunii intervalul sau acea secundă de întârziere care îi permite să vadă totul (*Winchester 73* de Anthony Mann). În ceea ce privește imaginea-afecțiune, vom întâlni cazuri ilustre în chipul Ioanei d'Arc a lui Dreyer, și în majoritatea gros-planurilor de chipuri, în general.

Un film nu e niciodată făcut dintr-un singur fel de imagini: tocmai de aceea numim montaj combinarea celor trei tipuri. Montajul (într-unul dintre aspectele sale) este îmbinarea imaginilor-mișcare, deci interîmbinarea imaginilor-percepție, a imaginilor-afecțiune și a imaginilor-acțiune. Rămâne totuși faptul că un film, cel puțin la nivelul celor mai simple caracteristici ale sale, prezintă întotdeauna o predominanță a unui tip de imagine: vom putea vorbi de un montaj activ, perceptiv sau afectiv, în funcție de tipul predominant. S-a spus de multe ori că Griffith a inventat montajul, creând tocmai montajul de acțiune. Însă Dreyer va inventa un montaj și chiar un cadraj de afecțiune, cu alte legi, în măsura în care *Patimile Ioanei d'Arc* este cazul unui film afectiv aproape în exclusivitate. Vertov este, poate, inventatorul unui montaj propriu-zis perceptiv, pe care îl va dezvolta întregul cinema experimental. Celor trei tipuri diferite le putem face să corespundă trei tipuri de planuri determinate spațial: planul de ansamblu ar fi cu precădere o imagine-percepție, planul mediu, o imagine acțiune, iar gros-planul, o imagine-afecțiune. Dar, în același timp, conform uneia dintre indicațiile lui Eisenstein, fiecare dintre aceste imagini-mișcare este un punct de vedere asupra întregului filmului, un mod de a surprinde acest întreg, care devine afectiv în gros-plan, activ în planul mediu, perceptiv în planul de ansamblu, fiecare dintre aceste planuri încetând să mai fie spațial pentru a deveni el însuși o lectură a întregului film[33].

[33] Eisenstein, *Au-delà des étoiles*, 10-18 „En gros-plan", p. 263 sq. (este adevărat că, dacă urmăm litera textului, Eisenstein privește gros-planul ca pe un punct de vedere nu neapărat afectiv, ci „profesional" asupra întregului film; el rămâne totodată un punct de vedere „pasional", care pătrunde în „străfundurile a ceea ce se întâmplă").

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL V

Imaginea-percepție

1

Am văzut că percepția e dublă sau, mai curând, că are o dublă referință. Ea poate fi obiectivă sau subiectivă. Însă dificultatea constă în a afla cum se prezintă în cinema o imagine-percepție obiectivă și o imagine-percepție subiectivă. Ce le deosebește? Am putea spune că imaginea-subiectivă este lucrul văzut de cineva „calificat" sau ansamblul așa cum este văzut de cineva care face parte din acest ansamblu. Diverși factori marchează această referință a imaginii la cel care vede. Factorul senzorial, în celebrul exemplu din *Roata* lui Gance, unde personajul, ai cărui ochi sunt răniți, își vede tulbure pipa. Factorul activ, atunci când dansul sau petrecerea sunt văzute de cineva care ia parte la ele, ca într-unul din filmele lui Epstein sau L'Herbier. Factorul afectiv, care face ca eroul din *Șeicul alb* al lui Fellini să fie văzut de către admiratoarea sa ca și cum s-ar fi legănat în înaltul unui copac prodigios, când de fapt el se dă pe leagăn abia cu puțin deasupra pământului. Însă, dacă e ușor să verificăm caracterul subiectiv al imaginii, e pentru că noi o comparăm cu imaginea modificată, restituită, presupus obiectivă: vom vedea șeicul alb coborând de pe grotescul său leagăn; văzusem pipa și rănitul înainte de a vedea pipa văzută de către rănit. Or, tocmai aici începe dificultatea.

Ar trebui să putem spune, într-adevăr, că imaginea este obiectivă atunci când lucrul sau ansamblul sunt văzute din punctul de vedere al cuiva care rămâne exterior acestui ansamblu. Și este o definiție

posibilă, însă doar nominală, negativă și provizorie. Căci ce ne spune că ceea ce credem într-o primă fază exterior ansamblului nu se va dovedi că îi aparține? *Pandora* de Lewin începe cu planul de ansamblu al unei plaje unde câteva grupuri aleargă spre un punct: plaja e văzută, de departe și de sus, printr-o lunetă aflată pe promontoriul unei case. Foarte repede însă aflăm că acea casă este locuită și că luneta e folosită de niște oameni care fac parte pe deplin din ansamblul avut în vedere: plaja, punctul care atrage grupurile, evenimentul care are loc acolo, persoanele care sunt implicate... Imaginea nu a devenit oare subiectivă, ca în exemplul din Lubitsch? Și nu tocmai aceasta e oare soarta constantă a imaginii-percepție în cinema, de a ne face să trecem de la unul din polii săi la celălalt, adică de la o percepție obiectivă la una subiectivă și viceversa? Asta înseamnă că ambele noastre definiții de pornire sunt nominale, și doar nominale.

Jean Mitry nota importanța uneia dintre funcțiile complementarității „câmp-contracâmp": și anume, atunci când aceasta se intersectează cu cealaltă complementaritate, „privitor-privit". Ni se arată mai întâi cineva care privește, iar apoi ceea ce vede. Însă nu se poate nici măcar spune că prima imagine este obiectivă, iar a doua, subiectivă. Căci ceea ce este văzut în prima imagine este deja ceva subiectiv, care ține de privitor. Iar în a doua imagine, privitul poate fi prezentat pentru sine la fel de bine ca și pentru personaj. Mai mult decât atât, se poate produce o contracție extremă a câmpului-contracâmpului, ca în *El Dorado* al lui L'Herbier, în care femeia distrată care vede neclar este ea însăși văzută neclar. Și atunci, dacă imaginea-percepție cinematografică nu încetează să treacă de la subiectiv la obiectiv și invers, nu ar trebui oare să-i căutăm un statut specific difuz, suplu, care poate rămâne imperceptibil, dar care se revelează câteodată în anumite cazuri frapante? Foarte repede, camera mobilă a depășit, a ajuns din urmă, a lăsat sau a regăsit personaje. Foarte repede de asemenea, în expresionism, ea a surprins sau a urmărit un personaj din spate (*Tartuffe* de Murnau, *Varietăți* de Dupont). În sfârșit, camera dezlănțuită a operat „travling-uri în circuit închis" (*Ultimul dintre oameni* de Murnau) în care nu se mai mulțumește să urmărească personaje, ci se deplasează printre ele. Tocmai în funcție de aceste date propunea Mitry noțiunea de

Scanned with OKEN Scanner

imagine semi-subiectivă generalizată, pentru a desemna acest „a fi împreună cu" al camerei: aceasta nu se confundă cu personajul, nu este nici în afara acestuia, e împreună cu el[1]. Este un fel de *Mitsein* tipic cinematografic. Sau ceea ce Dos Passos numea tocmai „ochiul camerei", punctul de vedere anonim al cuiva neidentificat dintre personaje.

Să presupunem deci că imaginea-percepție este semi-subiectivă. Dar tocmai acestei semi-subiectivități e foarte greu să i se găsească un statut, pentru că nu are niciun echivalent în percepția naturală. Tocmai de aceea se folosea Pasolini, în ceea ce-l privea, de o analogie lingvistică. Se poate spune că o imagine-percepție subiectivă este un discurs direct; și, într-un mod ceva mai complicat, că o imagine-percepție obiectivă este asemenea unui discurs indirect (spectatorul vede personajul în așa fel încât să poată, mai devreme sau mai târziu, să enunțe ceea ce acesta se presupune că vede). Or, Pasolini credea că esențialul imaginii cinematografice nu corespundea nici unui discurs direct, nici unui discurs indirect, ci unui *discurs indirect liber*. Această formă, de o importanță aparte în italiană ca și în rusă, pune multe probleme gramaticienilor și lingviștilor: ea constă într-o enunțare prinsă într-un enunț care depinde, la rândul său, de o altă enunțare. De exemplu, în franceză: „Ea își adună energia: va îndura mai degrabă tortura decât să-și piardă virginitatea". Lingvistul Bahtin, de la care împrumutăm acest exemplu, pune bine problema: aici nu este vorba doar de un simplu amestec între doi subiecți ai enunțării gata constituiți, dintre care unul ar fi raportorul, iar celălalt, raportatul. Este vorba, mai curând, de o asamblare enunțiativă, ce operează în același timp două acte de subiectivare inseparabile, unul care constituie un personaj la persoana întâi, celălalt asistând, în schimb, la nașterea primului și punându-l în scenă. Nu există amestec sau medie între doi subiecți, fiecare aparținând câte unui sistem, ci diferențiere a doi subiecți corelativi într-un sistem el însuși eterogen. Acest punct de vedere al lui Bahtin, care ni se pare că a fost preluat de către Pasolini, e foarte interesant, dar și foarte

[1] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, p. 61 sq.

Scanned with OKEN Scanner

dificil[2]. Actul fundamental al limbajului nu mai este „metafora", în măsura în care aceasta omogenizează sistemul, ci discursul indirect liber, în măsura în care face dovada unui sistem întotdeauna eterogen, aflat departe de echilibru. Și, totuși, discursul indirect liber nu ține de categorii lingvistice, deoarece acestea nu privesc decât niște sisteme omogene sau omogenizate. E o chestiune de stil, de stilistică, spune Pasolini. Iar Pasolini adaugă o remarcă prețioasă: o limbă lasă cu atât mai mult să transpară discursul indirect liber cu cât e mai bogată în dialecte sau cu cât, în loc să se stabilească la un „nivel mediu", ea se diferențiază în „limbă de jos și limbă elevată" (condiție sociologică). Pasolini numește Mimesis această operație a celor doi subiecți ai enunțării sau a celor două limbi, în discursul indirect liber. Poate că acest termen nu este cel mai fericit, dat fiind că nu e vorba de o imitație, ci de o corelație între două procese disimetrice acționând în cadrul limbii. Sunt ca niște vase comunicante. Totuși, Pasolini ținea la termenul de „Mimesis" pentru a sublinia caracterul sacru al operației.

Această dedublare sau diferențiere a subiectului în limbaj n-o regăsim oare în gândire și în artă? E *Cogito*-ul: un subiect empiric nu se poate naște în lume fără a se reflecta, simultan, într-un subiect transcendental care îl gândește și în care el însuși se gândește pe sine. Iar *cogito*-ul artei: nu există subiect care să acționeze fără un altul care să-l privească acționând și să-l surprindă ca fiind acționat, luând asupra sa libertatea de care-l deposedează. „De aici, două euri diferite, dintre care unul, conștient de propria-i libertate, se erijează într-un spectator independent al unei scene pe care celălalt eu ar interpreta-o într-un mod mașinal. Această dedublare nu merge însă niciodată până la capăt. E mai curând o oscilație a persoanei între două puncte de vedere asupra ei înseși, un du-te-vino al spiritului...", un a-fi-cu[3].

---

[2] Pasolini își expune teoria în *L'expérience hérétique*, Payot: din punctul de vedere al literaturii (în special pp. 39-65) și din punctul de vedere al cinematografului (cu precădere pp. 139-155). Trimitem la concepțiile lui Bahtin despre discursul indirect liber, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Ed. de Minuit, cap. X et XI.

[3] Bergson, *L'énergie spirituelle*, p. 920 (139). [*Energia spirituală*, traducere de Bogdan Ghiu, Meridiane, 2002, p. 95.]

Scanned with OKEN Scanner

Din toate acestea, ce anume implică cinematograful? De ce crede Pasolini că cinematograful e atât de implicat încât un echivalent al discursului indirect liber, în imagine, permite definirea „cinematografului de poezie"? Un personaj acționează pe ecran și se presupune că vede lumea într-un anumit fel. Dar în același timp îl vede și camera, care vede și lumea acestuia din alt punct de vedere, care gândește, reflectează și transformă punctul de vedere al personajului. Pasolini spune: autorul „a înlocuit în totalitate viziunea lumii unui nevrozat cu propria lui viziune delirantă din pricina estetismului". Este bine, într-adevăr, ca personajul să fie nevrozat, pentru a marca mai bine dificila naștere a unui subiect în lume. Dar camera nu oferă doar viziunea personajului și a lumii acestuia, ci impune o altă viziune în care prima se transformă și se oglindește. Această dedublare e ceea ce Pasolini numește o viziune „subiectivă indirectă liberă". Nu vom spune că lucrurile se întâmplă mereu astfel în cinema: putem vedea în el imagini care pretind a fi obiective sau subiective; în acest caz însă este vorba de altceva, și anume de depășirea subiectivului și a obiectivului în direcția unei Forme pure, care se erijează în viziune autonomă a conținutului. Nu ne mai aflăm în fața unor imagini subiective *sau* obiective; suntem prinși într-o corelație dintre o imagine-percepție și o conștiință-cameră care o transformă (nici nu se mai pune, prin urmare, problema dacă imaginea e subiectivă sau obiectivă). E un cinema foarte special, care a dobândit gustul de „a ne face să simțim camera". Iar Pasolini analizează un anumit număr de procedee stilistice care sunt martori ai acestei conștiințe reflectante sau ai acestui *cogito* specific cinematografic: „cadrajul insistent", „obsedant", care arată cum camera așteaptă ca un personaj să intre în cadru, să facă și să spună ceva, apoi să iasă, în timp ce ea continuă să cadreze spațiul redevenit gol, „lăsând din nou tabloul în voia purei și absolutei sale semnificații de tablou"; „alternarea diferitelor obiective asupra uneia și aceleiași imagini" și „utilizarea excesivă a zoom-ului", care dublează percepția cu o conștiință estetică independentă... Pe scurt, imaginea-percepție își găsește statutul, ca subiectivă liberă indirectă, din momentul în care își reflectă conținutul într-o conștiință-cameră devenită autonomă („cinema de poezie").

Scanned with OKEN Scanner

Se prea poate ca cinematograful să fi avut nevoie să treacă printr-o lentă evoluție până să ajungă la această conștiință de sine. Ca exemple, Pasolini îi citează pe Antonioni și pe Godard. Și, într-adevăr, Antonioni este unul dintre maeștrii cadrajului obsedant: la el, personajul nevrozat, sau omul aflat pe cale de a-și pierde identitatea, va intra într-un raport „indirect liber" cu viziunea poetică a autorului care se afirmă în el, prin el, diferențiindu-se totodată de el. Cadrul preexistent induce o ciudată detașare a personajului, care se privește pe sine acționând. Imaginile nevrozatului sau ale nevrozatei devin, astfel, viziuni ale autorului care își face drum și cugetă *prin* fantasmele eroului său. Acesta să fie oare motivul pentru care cinematograful modern are o nevoie atât de acută de personaje nevrozate pentru a ține discursul indirect liber sau „limba de jos" a lumii actuale? Dar dacă viziunea sau conștiința poetică a lui Antonioni este esențialmente estetică, aceea a lui Godard este mai curând „tehnicistă" (neînsemnând că e mai puțin poetică). Astfel, conform unei observații judicioase a lui Pasolini, Godard pune în scenă personaje care sunt, desigur, bolnave, „grav atinse", dar care nu se află sub tratament, care nu și-au pierdut nimic din gradul de libertate materială, care sunt pline de viață și care reprezintă mai degrabă nașterea unui nou tip antropologic[4].

Listei sale de exemple, Pasolini i-ar fi putut adăuga propriul său exemplu și pe cel al lui Rohmer. Căci ceea ce caracterizează cinematograful lui Pasolini este tocmai o conștiință poetică, care nu este propriu-zis nici estetistă, nici tehnicistă, ci mai curând mistică sau „sacră". Ceea ce îi permite lui Pasolini să aducă imaginea-percepție, sau nevroza personajelor sale până la un nivel de josnicie și de bestialitate, în conținuturile cele mai abjecte, reflectându-le în același timp într-o pură conștiință poetică animată de elementul mitic sau sacralizant. Tocmai această permutare a trivialului și a nobilului, această comunicare a excrementialului și a frumosului, această proiecție în mit erau deja diagnosticate de către Pasolini în discursul indirect

[4] Pasolini schițează o paralelă sclipitoare între Antonioni și estetismul său „padovano-roman", pe de o parte, și, pe de altă parte, Godard și tehnicismul său libertar: diferența dintre „eroi" la cei doi autori rezultă de aici. Cf. *L'expérience hérétique*, pp. 150-151.

Scanned with OKEN Scanner

liber ca formă esențială a literaturii. Iar el reușește să facă din acesta o formă cinematografică, capabilă în egală măsură de grație și de oroare[5]. În ceea ce-l privește pe Rohmer, poate că este exemplul cel mai frapant al construcției imaginilor subiective indirecte libere, de data aceasta prin intermediul unei conștiințe propriu-zis etice. Este foarte ciudat, deoarece acești doi autori, Pasolini și Rohmer, nu par să se cunoască foarte bine, dar ei sunt cei care au căutat cel mai mult un nou statut al imaginii, atât pentru a exprima lumea modernă, cât și pentru a instaura o adecvare cinema-literatură. La Rohmer este vorba, pe de o parte, de a face din cameră o conștiință formală etică, capabilă să susțină imaginea indirectă liberă a lumii moderne nevrozate (seria *Povestirilor morale*); pe de altă parte, de a ajunge la un punct comun al cinematografului și al literaturii, pe care Rohmer, la fel ca Pasolini, nu-l poate atinge decât inventând un tip de imagine optică și sonoră care să fie exact echivalentul unui discurs indirect (ceea ce îl conduce pe Rohmer la două opere esențiale, *Marchiza d'O* și *Parsifal*[6]). Amândoi au transformat raportul imaginii cu cuvântul, cu fraza sau textul, de unde și rolul special al comentariului și al insertului în creațiile lor.

Ceea ce ne interesează pentru moment nu e raportul cu limbajul, pe care nu îl vom putea lua în considerare decât mai târziu. Din teza foarte importantă a lui Pasolini nu vom reține decât atât: imaginea-percepție pare să-și găsească un statut aparte în

---

[5] Cf. *Pasolini, Études cinématographiques*, I și II (în special studiul lui Jean Semolué „Après *le Déxaméron* et *les Contes de Canterbury*, réflexions sur le récit chez Pasolini").

[6] Éric Rohmer pare să fi fost întotdeauna bântuit de problema discursului indirect. Încă din *Povestirile morale*, dialogurile, scrise cu grijă în stil indirect, sunt puse în relație cu un „comentariu". Trimitem la un articol al lui Rohmer, „Le film et les trois plans du discours, indirect, direct, hyperdirect", *Cahiers Renaud-Barrault*, nr. 96, 1977. Însă curios este faptul că Rohmer nu invocă, din câte știm, niciodată discursul indirect liber și nu pare să fie la curent cu teoriile lui Pasolini. Și, totuși, el are în vedere tocmai această formă specială de discurs: cf. ceea ce spune în articolul său apropo de *Marchiza d'O*, despre stilul indirect al lui Kleist și, în legătură cu *Parsifal*, despre personajele care vorbesc despre ele însele la persoana a treia. Iar cel mai important lucru nu este prezentarea textului în discurs indirect liber, ci prezentarea unor imagini și a unor scene vizuale într-un mod corespunzător: de exemplu, cadrajele obsedante din *Marchiza d'O* și, mai ales, prelucrarea imaginii ca miniatură în *Parsifal*.

Scanned with OKEN Scanner

„subiectiva liberă indirectă", care ar fi ca o reflectare a imaginii într-o conștiință de sine-cameră. Nu mai contează, atunci, dacă imaginea e obiectivă sau subiectivă. E semi-subiectivă, dacă vrem, însă această semi-subiectivitate nu mai indică nimic variabil sau incert. Nu mai marchează o oscilație între doi poli, ci o imobilizare în funcție de o formă estetică superioară. Imaginea-percepție își află aici semnul de compoziție aparte. Împrumutând termenul lui Peirce, l-am putea numi „dicisemn" (dar pentru Peirce este vorba de propoziție în general, în timp ce pentru noi este vorba de cazul special al propoziției indirecte libere sau, mai curând, de cel al imaginii corespunzătoare). Conștiința-cameră dobândește astfel o foarte înaltă determinare formală.

2

Totuși, această soluție nu trimite decât la o definiție nominală a „subiectivului" și a „obiectivului". Ea implică o stare evoluată a cinematografului, care a învățat să se îndoiască de imaginea-mișcare. Ce se întâmplă însă, dimpotrivă, dacă plecăm de la o definiție reală a celor doi poli sau a dublului sistem? Bergsonismul ne propunea următoarea definiție: *va fi subiectivă percepția în care imaginile variază în raport cu o imagine centrală și privilegiată; va fi obiectivă percepția, așa cum există ea în lucruri, în care toate imaginile variază unele în raport cu altele, pe toate fețele și în toate părțile lor.* Aceste definiții asigură nu numai diferența dintre cei doi poli ai percepției, ci și posibilitatea trecerii de la polul subiectiv la cel obiectiv. Căci, cu cât centrul privilegiat va fi el însuși pus în mișcare, cu atât mai mult va tinde spre un sistem acentrat, în care imaginile variază unele în raport cu celelalte, tinzând să ajungă la acțiunile reciproce și la vibrațiile unei pure materii. Ce poate fi mai subiectiv decât un delir, un vis, o halucinație? Dar ce poate fi mai apropiat de o materialitate alcătuită din undă luminoasă și din interacțiune moleculară? Școala franceză și expresionismul german descopereau imaginea subiectivă; dar, în același timp, o duceau până la limitele universului. Punând în mișcare însuși centrul de referință, mișcarea era ridicată de la nivelul părților la cel al ansamblului, de la relativ la absolut, de la succesiune

Scanned with OKEN Scanner

la simultaneitate. În filmul *Varietăți* al lui Dupont, o astfel de scenă era aceea de music-hall în care trapezistul care se balansează vede și mulțimea, și plafonul, unul în celălalt, ca o ploaie de scântei și un vârtej de pete plutitoare[7]. Iar în *Inimă fidelă* de Epstein, era sărbătoarea câmpenească în care totul tinde spre o simultaneitate a mișcării celui ce vede și a mișcării văzute, într-o vertiginoasă pierdere a punctelor fixe. Și fără îndoială că aici imaginea-percepție era deja transformată de către o conștiință estetică (cf. celebra „fotogenie" a școlii franceze). Însă această conștiință estetică nu era încă acea conștiință formală și reflectată care depășea mișcarea, era o conștiință „naivă" sau mai degrabă non-tetică, cum ar spune fenomenologii, o conștiință în act care amplifica mișcarea și o ducea în materie, cu toată bucuria de a descoperi activitatea montajului și a camerei. Era altceva, nici mai bine, nici mai puțin bine.

S-a vorbit de multe ori despre gustul pentru apa curgătoare la Jean Renoir. Dar acest gust este acela al întregii școli franceze (chiar dacă Renoir i-a dat o dimensiune foarte specială). În școala fraceză apare fie râul și cursul său, fie canalul cu ecluzele și bărcuțele sale, fie marea și granița cu pământul, portul, farul ca valoare luminoasă. Dacă ar fi avut ideea unei camere pasive, ar fi instalat-o în fața apei curgătoare. L'Herbier începuse cu un proiect, *Torentul*, în care apa trebuia să fie personajul principal. Iar *Omul în larg* trata marea nu doar ca pe un obiect de percepție particular, ci ca pe un sistem perceptiv diferit de percepțiile terestre, ca pe un „limbaj" diferit de limbajul pământului[8]. O mare parte a operei lui Epstein, o mare parte a operei lui Grémillon formează un fel de școală bretonă care realizează visul cinematografic al unei drame fără personaje sau, cel puțin, al unei drame care ar merge de la natură spre om. De ce este apa cea care pare să corespundă tuturor exigențelor acestei școli franceze, exigența estetică abstractă, exigența documentară socială, exigența narativă dramatică? În primul rând, pentru că apa este mediul prin excelență din care se poate extrage mișcarea lucrului

[7] Cf. descrierea făcută de Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, p. 147.

[8] Cf. comentariile lui Henri Langlois, citate de Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 68.

Scanned with OKEN Scanner

mișcat sau mobilitatea mișcării înseși: de unde importanța optică și sonoră a apei în cercetările ritmice. Ceea ce Gance începuse cu fierul, cu căile ferate, elementul lichid îl va prelungi, îl va transmite și îl va difuza în toate direcțiile. Jean Mitry, în încercările lui experimentale, începea cu calea ferată, după care trecea la apă ca la imaginea care ar fi putut să ne dezvăluie mai în profunzime realul ca vibrație: de la *Pacific 231* la *Imagini pentru Debussy*[9]. Și opera documentară a lui Grémillon parcurge această mișcare, de la mecanica solidelor la o mecanică a fluidelor, de la industrie la fondul său marin.

Abstractul lichid este și mediul concret al unui tip de oameni, al unei rase de oameni care nu trăiesc chiar la fel ca pământenii, nu percep și nu simt ca ei: Ouessant, apoi Sein, îi furnizează lui Epstein documentarul prin excelență în care doar locuitorii își pot juca propriul rol (*Finis terrae*, *Mor Vran*). În sfârșit, limita dintre pământ și ape devine locul unei drame unde se înfruntă legăturile terestre pe de o parte și, pe de altă parte, ancorele, remorcile, frânghiile mobile și libere. *Frumoasa nivernează* al lui Epstein opunea deja, în funcție de bărcuță, soliditatea pământului fluidității cerului și a apelor. *Maldone* al lui Grémillon opunea organizarea rădăcinilor, pământ și cămin, asamblajului specific canalului, „om-vapor-cal". Drama era că trebuia să se rupă cu legăturile pământului, tatăl cu fiul, soțul cu soția și cu amanta, femeia cu amantul, copilul cu părinții, trebuia să devii solitar pentru a atinge solidaritatea dintre oameni, solidaritatea de clasă. Și chiar dacă o reconciliere finală nu e exclusă, farul sau barajul erau locul unei înfruntări ucigașe între nebunia pământului și dreptatea superioară a apei: demența fiului turbat din *Paznici de far*, marea cădere a castelanului costumat din *Lumină de vară*. Desigur, nu toate meseriile sunt legate de mare; însă ideea lui Grémillon e că proletarul sau muncitorul reconstituie peste tot, chiar pe pământ și până în elementul aerian din *Cerul este al vostru*, condițiile unei populații plutitoare, ale unui popor al mării, apt să reveleze și să transforme natura intereselor economice și comerciale care sunt în joc într-o societate, cu condiția, conform unei formule marxiste, de a

[9] Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, pp. 211-217.

Scanned with OKEN Scanner

mișcat sau mobilitatea mișcării înseși: de unde importanța optică și sonoră a apei în cercetările ritmice. Ceea ce Gance începuse cu fierul, cu căile ferate, elementul lichid îl va prelungi, îl va transmite și îl va difuza în toate direcțiile. Jean Mitry, în încercările lui experimentale, începea cu calea ferată, după care trecea la apă ca la imaginea care ar fi putut să ne dezvăluie mai în profunzime realul ca vibrație: de la *Pacific 231* la *Imagini pentru Debussy*[9]. Și opera documentară a lui Grémillon parcurge această mișcare, de la mecanica solidelor la o mecanică a fluidelor, de la industrie la fondul său marin.

Abstractul lichid este și mediul concret al unui tip de oameni, al unei rase de oameni care nu trăiesc chiar la fel ca pământenii, nu percep și nu simt ca ei: Ouessant, apoi Sein, îi furnizează lui Epstein documentarul prin excelență în care doar locuitorii își pot juca propriul rol (*Finis terrae*, *Mor Vran*). În sfârșit, limita dintre pământ și ape devine locul unei drame unde se înfruntă legăturile terestre pe de o parte și, pe de altă parte, ancorele, remorcile, frânghiile mobile și libere. *Frumoasa nivernezǎ* al lui Epstein opunea deja, în funcție de bărcuță, soliditatea pământului fluidității cerului și a apelor. *Maldone* al lui Grémillon opunea organizarea rădăcinilor, pământ și cămin, asamblajului specific canalului, „om-vapor-cal". Drama era că trebuia să se rupă cu legăturile pământului, tatăl cu fiul, soțul cu soția și cu amanta, femeia cu amantul, copilul cu părinții, trebuia să devii solitar pentru a atinge solidaritatea dintre oameni, solidaritatea de clasă. Și chiar dacă o reconciliere finală nu e exclusă, farul sau barajul erau locul unei înfruntări ucigașe între nebunia pământului și dreptatea superioară a apei: demența fiului turbat din *Paznici de far*, marea cădere a castelanului costumat din *Lumină de vară*. Desigur, nu toate meseriile sunt legate de mare; însă ideea lui Grémillon e că proletarul sau muncitorul reconstituie peste tot, chiar pe pământ și până în elementul aerian din *Cerul este al vostru*, condițiile unei populații plutitoare, ale unui popor al mării, apt să reveleze și să transforme natura intereselor economice și comerciale care sunt în joc într-o societate, cu condiția, conform unei formule marxiste, de a

[9] Jean Mitry, *Le cinéma expérimental*, Seghers, pp. 211-217.

Scanned with OKEN Scanner

„tăia cordonul ombilical care îl leagă de pământ”[10]. Tocmai în acest sens, meseriile marine nu sunt o supraviețuire sau un folclor insular; ele sunt orizontul oricărei meserii, chiar și al meseriei femeii-medic din *Dragostea unei femei*. Ele degajează raportul cu Elementul și cu Omul, prezent în orice meserie; până și mecanica, industria, proletarizarea își găsesc adevărul într-un imperiu al mărilor (sau al aerului). Grémillon se opunea din răsputeri idealului familial și pământesc al Vichy-ului. Puțini autori au filmat atât de bine munca oamenilor, însă descoperind în ea echivalentul unei mări: până și rostogolirile pietrelor sunt ca valurile.

Avem două sisteme care se opun, percepțiile, afecțiunile și acțiunile oamenilor pe pământ și percepțiile, afecțiunile și acțiunile oamenilor apei. Putem constata acest lucru în *Remorci* al lui Grémillon, în care pe uscat căpitanul e condus spre niște centre fixe, imagini ale soției sau ale amantei, imaginea vilei din fața mării, care constituie tot atâtea puncte de subiectivare egoiste, în timp ce marea îi prezintă o obiectivitate ca universală variație, solidaritate a tuturor părților, dreptate dincolo de oameni, în care punctul fix al remorcilor, mereu repus în cauză, nu mai e valabil decât între două mișcări. *Atalanta* de Vigo este însă filmul care avea să ducă această opoziție pe culmi. Așa cum o arată J. P. Bamberger, pe pământ și pe apă, în apă, nu avem același regim al mișcării, aceeași „grație”: mișcarea terestră se află într-un dezechilibru constant, pentru că forța motrice e întotdeauna în afara centrului de gravitație (bicicleta colportorului); în timp ce mișcarea acvatică se confundă cu deplasarea centrului de gravitație conform unei legi obiective simple, dreaptă sau eliptică (de unde și aparenta stângăcie a acestei mișcări atunci când e executată pe pământ sau chiar pe bărcuță, mers de crab, târâială sau învârteală, dar ca o grație venită din altă lume). Iar pe pământ mișcarea se face de la un punct la altul, se află întotdeauna între două puncte, pe când pe apă punctul se află între două mișcări: el marchează astfel conversia sau inversarea mișcării, conform raportului hidraulic al unui plonjeu și al unui contraplonjeu, pe care îl regăsim în însăși

[10] Paul Virilio a arătat originea și modelul maritime ale proletariatului într-un text care s-ar aplica bine cinematografului lui Grémillon: *Vitesse et politique*, Ed. Galilée, p. 50.

Scanned with OKEN Scanner

mișcarea camerei (căderea finală a trupurilor îmbrățișate ale celor doi îndrăgostiți nu are sfârșit, însă se convertește în mișcare ascendentă). Nu este vorba nici de același regim al pasiunii, al afecțiunii: într-un caz, dominată de tot ce însemnă marfă, fetișism, îmbrăcăminte, obiect parțial și obiect-amintire, în celălalt caz, ajungând până la ceea ce s-a putut numi „obiectivitatea" corpurilor, care poate dezvălui hidoșenia sub veșminte, dar și grația sub o aparență dură. Dacă există o conciliere între pământ și apă, aceasta are loc în cazul lui Père Jules, dar pentru că acesta știe să impună în mod spontan pământului însăși legea apei: cabina lui poate să adune cele mai extraordinare fetișuri, obiecte parțiale, amintiri și rebuturi, el face din ea nu o memorie, ci un pur mozaic de stări prezente, până la vechiul disc care funcționează din nou[11]. Și mai există și o funcție de clarviziune care se dezvoltă în apă, în opoziție cu viziunea terestră: în apă se arată din nou iubita dispărută, ca și cum percepția s-ar bucura de un efect și de o interacțiune, de un adevăr pe care nu le are pe pământ. La Nisa deja, prezența apei era cea care permitea descrierea burgheziei ca un corp organic monstruos[12]. Ea era cea care dezvăluia, sub îmbrăcăminte, hidoșenia trupurilor burgheze, așa cum aici dezvăluie acum blândețea și forța trupului iubit. Burghezia e redusă la obiectivitatea unui corp-fetiș, a unui corp-rebut căruia copilăria, dragostea, navigația îi opun corpul lor integru. O „obiectivitate", un echilibru, o dreptate care nu sunt pământești, iată care sunt proprietățile apei.

Până la urmă, ceea ce școala franceză găsea în apă era promisiunea sau indicarea unei alte stări de percepție: o percepție mai mult decât umană, o percepție care nu mai era croită după solide, care nu mai avea solidul drept obiect, drept condiție, drept mediu. O percepție mai fină și mai vastă, o percepție moleculară, proprie unui „cine-ochi". Iar acesta e rezultatul, din momentul în care se pleca de la o definiție reală a celor doi poli ai percepției: imaginea-percepție

[11] Ne folosim aici de un text inedit al lui Jean-Pierre Bamberger despre *Atalanta*.

[12] Amengual a pus foarte bine problema: de ce este oare prezentată burghezia de către Vigo prin trăsături biologice și nu politice sau economice? Răspunde la aceasta invocând deja o funcție de clarviziune și de „obiectivitate" a corpurilor. Cf. *Vigo, Études cinématographiques* (Amengual analizează și mișcările de plonjeu la Vigo).

Scanned with OKEN Scanner

nu urma să se reflecte într-o conştiinţă formală, ci să se scindeze în două stări, una moleculară, cealaltă molară, una lichidă, cealaltă solidă, una trăgând-o după sine şi ştergând-o pe cea de-a doua. Semnul percepţiei nu este, prin urmare, un „dicisemn" ci o *„reumă"* [*un reume*][13]. În vreme ce dicisemnul stabilea un cadru care izola şi solidifica imaginea, reuma trimitea la o imagine care devenea lichidă şi care trecea prin sau pe sub cadru. Conştiinţa-cameră devenea o reumă, pentru că se actualiza într-o percepţie fluentă şi ajungea astfel la o determinare materială, la o materie-curgere. Totuşi, această stare diferită, această percepţie diferită, această funcţie de clarviziune era mai mult indicată decât propriu-zis însuşită de către şcoala franceză: în afara câtorva tentative abstracte (din care face parte *Taris, regele apei* al lui Vigo), ea a făcut din aceasta nu o nouă imagine, ci limita sau punctul de fugă al imaginilor-mişcare, al imaginilor-medie în cadrul unei povestiri încă solide. Povestire atât de bine impregnată de ritm, încât nu putem vorbi în niciun caz de vreo inferioritate.

3

Sistemul în sine al universalei variaţii e ceea ce Vertov îşi propunea să atingă sau să ajungă din urmă în „Cine-ochi". Toate imaginile variază unele în funcţie de celelalte, pe toate feţele şi în toate părţile lor componente. Vertov defineşte el însuşi cine-ochiul: „ceea ce leagă unul de celălalt orice punct din univers în orice ordine temporală"[14]. Filmarea cu încetinitorul, accelerată, supraimpresiunea, fragmentarea, multiplicarea, microfilmarea, toate se află în slujba variaţiei şi a interacţiunii. Nu este un ochi uman, fie şi îmbunătăţit. Căci dacă ochiul uman poate să depăşească anumite limitări ale sale cu ajutorul unor aparate şi instrumente, există una pe care nu o poate depăşi,

[13] În a sa clasificare a semnelor, ceea ce Peirce distinge de „dicisemn" (propoziţie) este „rema" (cuvântul). Pasolini reia termenul lui Peirce, remă [*rhème*], introducând însă în el o idee foarte generală de scurgere: planul cinematografic trebuie să „se scurgă", este deci o „rhemă" [*rhème*] (*L'expérience hérétique*, p. 271). Însă Pasolini comite aici, voit sau nu, o eroare etimologică. Ceea ce se scurge în greacă este o rheumă [*rheume*] (sau reumă [*reume*]). Ne folosim deci de acest termen pentru a desemna nu un caracter general al planului, ci un semn special al imaginii-percepţie.

[14] Vertov, *Articles, journaux, projets*, 10-18, pp. 126-127.

Scanned with OKEN Scanner

pentru că este propria lui condiție de posibilitate: imobilitatea sa relativă ca organ de receptare, ceea ce face ca toate imaginile să varieze pentru una singură, în funcție de o imagine privilegiată. Iar dacă considerăm camera ca un aparat de luat vederi, ea este supusă aceleiași limitări condiționante. Dar cinematograful nu înseamnă doar camera, ci și montajul. Iar montajul e, fără îndoială, o construcție din punctul de vedere al ochiului omenesc, dar încetează a mai fi o construcție din punctul de vedere al altui ochi, e pura viziune a unui ochi neomenesc, a unui ochi care ar fi în lucruri. Universala variație, universala interacțiune (modulația) e deja ceea ce Cézanne numea lumea de dinainte de om, „zorii ființei noastre", „haos irizat", „virginitate a lumii". Nu e de mirare că trebuie să o construim, dat fiind că nu este dată decât ochiului pe care nu-l avem. De multă părtinire are nevoie Mitry pentru a putea să denunțe, în cazul lui Vertov, o contradicție pe care n-ar îndrăzni să i-o reproșeze unui pictor: pseudo-contradicția dintre creativitate (a montajului) și integritate (a realului)[15]. Ceea ce face montajul, după Vertov, este să ducă percepția în lucruri, să pună percepția în materie, în așa fel încât orice punct din spațiu să poată percepe el însuși toate punctele asupra cărora acționează sau care acționează asupra lui, oricât de departe s-ar întinde aceste acțiuni și aceste reacții. Aceasta e definiția obiectivității, „a vedea fără frontiere și fără distanțe". În această privință deci, toate procedeele vor fi permise, nu mai constituie niște trucaje[16]. Ceea ce Vertov materialistul realizează prin cinema e tocmai programul materialist din primul capitol al cărții *Materie și memorie*: în-sinele imaginii. Cine-ochiul, ochiul neomenesc al lui Vertov, nu este ochiul unei muște sau al unui vultur, ochiul unui alt animal. Nu este nici, ca la Epstein, ochiul spiritului, care ar fi dotat cu perspectivă temporală și ar cuprinde acel întreg spiritual. E, dimpotrivă, ochiul materiei, ochiul din materie, care nu este supus timpului, care a „învins" timpul, care accede la „negativul timpului"

[15] Mitry, *Histoire du cinéma muet*, III, Ed. Universitaires, p. 256: „Nu se poate apăra montajul și susține, în același timp, integritatea realului. Contradicția e flagrantă".

[16] Vertov (*ibid.*): „Filmarea rapidă, microfilmarea, filmarea inversă, filmarea de animație, filmarea mobilă, filmarea cu unghiurile de vedere cele mai neașteptate etc. nu sunt considerate trucaje, ci procedee normale, de folosit din belșug".

Scanned with OKEN Scanner

și nu cunoaște alt întreg decât universul material și extensiile sale (Vertov și Epstein se diferențiază aici ca două niveluri diferite ale aceluiași ansamblu, cameră-montaj).

E prima îmbinare a lui Vertov. E mai întâi o îmbinare mașinică a imaginilor-mișcare. Am văzut că distanța, intervalul dintre două mișcări desenează un spațiu gol care prefigurează subiectul uman în măsura în care acesta își însușește percepția. Cel mai important, însă, pentru Vertov va fi să restituie intervalele materiei. Acesta este sensul montajului și al „teoriei intervalelor", mai profundă decât aceea a mișcării. Intervalul nu va mai fi ceea ce separă o reacție de acțiunea suportată, ceea ce măsoară incomensurabilitatea și imprevizibilitatea reacției, ci, dimpotrivă, ceea ce, atunci când este dată o acțiune într-un punct al universului, va găsi reacția potrivită în alt punct oarecare și oricât de îndepărtat („să găsești în viață răspunsul la subiectul tratat, rezultanta printre milioanele de fapte care prezintă o legătură cu acest subiect"). Originalitatea teoriei vertoviene a intervalului constă în faptul că acesta nu mai marchează o distanțare care se adâncește, o punere la distanță între două imagini consecutive, ci, dimpotrivă, o punere în corelație a două imagini îndepărtate (incomensurabile din punctul de vedere al percepției noastre omenești). Și, pe de altă parte, cinematograful nu ar putea să alerge astfel dintr-un capăt în celălalt al universului dacă nu ar dispune de un agent capabil să facă toate părțile să participe: ceea ce Vertov a luat spiritului, adică puterea unui întreg care nu încetează să se alcătuiască, va trece acum în corelatul materiei, al variațiilor și al interacțiunilor sale. Într-adevăr, asamblajul mașinic al lucrurilor, al imaginilor în sine, are drept corelat un asamblaj enunțiativ colectiv. Încă din filmul mut, Vertov folosea intertitlul într-un mod original, în care cuvântul forma un bloc cu imaginea, un fel de ideogramă[17]. Acestea sunt cele două aspecte fundamentale ale îmbinării: mașina de imagini este inseparabilă de un anumit tip de enunțuri, de o enunțare propriu-zis cinematografică. La Vertov este, bineînțeles, vorba de conștiința revoluționară sovietică, de „descifrarea comunistă a realității". Ea este cea care reunește omul

[17] Cf. Abramov, *Dziga Vertov* , Premier plan, pp. 40-42.

Scanned with OKEN Scanner

de mâine cu lumea de dinainte de om, omul comunist cu universul material al interacțiunilor, definit ca o „comunitate" (acțiune reciprocă între agent și pacient)[18]. *A șasea parte a lumii* arată, în sânul URSS-ului, interacțiunile la distanță între popoarele cele mai diverse, între turme, între industrii, între culturi, schimburi de toate felurile aflate pe cale de a învinge timpul.

Anette Michelson are dreptate să afirme că *Omul cu aparatul de filmat* reprezintă o evoluție a lui Vertov, ca și cum acesta ar fi descoperit încă o concepție, și mai completă, despre îmbinare. Aceasta deoarece prima concepție rămânea la imaginea-mișcare, adică la o imagine compusă din fotograme, la o imagine-medie dotată cu mișcare. Continua, deci, să fie o imagine corespunzând percepției omenești, oricare ar fi fost prelucrarea la care fusese supusă prin montaj. Dar ce se întâmplă atunci când montajul se introduce până și în componența imaginii? Trecem de la o imagine a unei țărănci la o serie a fotogramelor sale, sau mergem de la o serie de fotograme cu copii la imaginile acestor copii în mișcare. Printr-o extindere a procedeului, putem să confruntăm imaginea unui ciclist în plină cursă cu aceeași imagine, refilmată, reflectată, prezentată ca proiectată pe un ecran. Filmul lui René Clair, *Parisul care doarme*, a avut o mare influență asupra lui Vertov: asta pentru că reunea o lume umană cu absența omului. Căci raza savantului nebun (cineastul) înghețа mișcarea, bloca acțiunea pentru a o elibera printr-un fel de „descărcare electrică". Orașul pustiu, orașul absent din el însuși nu va înceta să obsedeze cinematograful, ca și cum ar deține un secret. Secretul este încă un nou sens al noțiunii de interval: acesta desemnează acum punctul în care mișcarea se oprește, și, oprindu-se, va putea să se inverseze, să se accelereze, să încetinească... Nu mai e suficient să se inverseze mișcarea, pur și simplu, așa cum făcea Vertov în numele interacțiunii atunci când mergea de la carnea moartă la carnea vie. Trebuie atins punctul care să facă inversiunea sau modificarea posibile[19]. Căci, pentru Vertov, fotograma nu este o simplă întoarcere la fotografie: ea aparține cinematografului

---

[18] Cf. definiția categoriei de „comunitate" la Kant, *Critica rațiunii pure*.

[19] Annette Michelson, („L'homme à la caméra, de la magie à l'épistémologie", in *Cinéma, théorie, lectures*, Klincksieck) a analizat toate aceste teme: aprofundarea

Scanned with OKEN Scanner

pentru că e elementul genetic al imaginii sau elementul diferențiator al mișcării. Ea nu „încheie" mișcarea fără să-i fie și principiu al accelerării, al încetinirii, al variației. Ea este vibrația, solicitarea elementară din care mișcarea se compune în fiecare moment, clipă de clipă, *clinamen*-ul materialismului epicurian. Tocmai de aceea nu poate fi separată fotograma de seria care o face să vibreze, în raport cu mișcarea care derivă din aceasta. Iar dacă cinematograful depășește percepția umană în direcția altei percepții, acest lucru se întâmplă în sensul în care el ajunge până la *elementul genetic* al oricărei percepții posibile, adică până la punctul care schimbă și face să se schimbe percepția, diferențiată de percepția însăși. Vertov efectuează deci cele trei aspecte inseparabile ale aceleiași depășiri: de la cameră la montaj, de la mișcare la interval, de la imagine la fotogramă.

În calitatea sa de cineast sovietic, Vertov are o concepție dialectică despre montaj. Însă se dovedește că montajul dialectic e mai puțin o linie care unește și mai mult un loc al înfruntării, al opoziției. Dacă Eisenstein denunță „bufoneriile formaliste" ale lui Vertov e în mod cert pentru că cei doi autori nu au aceeași concepție și nici aceeași practică a dialecticii. Pentru Eisenstein nu există decât o dialectică a omului *și* a Naturii, omul în Natură și Natura în om, „Natura neindiferentă" și Omul ne-separat. Pentru Vertov, dialectica este în materie și a materiei și nu poate uni decât o percepție non-umană și supra-omul din viitor, comunitatea materială și comunismul formal. Putem trage cu atât mai ușor o concluzie asupra diferențelor care îl separă pe Vertov de școala franceză. Dacă privim procedeele identice de ambele părți, montajul cantitativ, accelerarea, încetinirea, supraimpresiunea sau chiar imobilizarea, observăm că la francezi aceste procedee sunt înainte de toate martorii unei puteri spirituale a cinematografului, ai unei fețe spirituale a „planului": spiritul îi permite omului să depășească limitele percepției și, după cum spune Gance, supraimpresiunile sunt imagini ale sentimentelor și ale gândurilor prin care sufletul învăluie trupul și îl „precedă". Cu totul altul e modul în care le folosește Vertov, pentru care supraimpresiunea va exprima

---

teoriei intervalului și a inversării, tema orașului care doarme, rolul fotogramei la Vertov (și apropierea de René Clair).

Scanned with OKEN Scanner

interacțiunea unor puncte materiale depărtate, iar accelerarea sau încetinirea, diferențiala mișcării fizice. Însă nici din acest punct de vedere nu putem încă surprinde diferența lor radicală. Aceasta apare imediat ce ne întoarcem la motivele pentru care francezii privilegiau imaginea lichidă: acolo, percepția umană își depășea propriile limite, iar mișcarea dezvăluia totalitatea spirituală pe care o exprima. În vreme ce, pentru Vertov, imaginea lichidă este încă insuficientă și nu poate ajunge până la *grăuntele* materiei. Mișcarea trebuie să se depășească, dar în direcția elementului său material energetic. Imaginea cinematografică nu are deci drept semn „reuma", ci „grama", engrama, fotograma. Este semnul propriei geneze. La urma urmei, ar trebui să vorbim de o percepție gazoasă, nu lichidă. Căci, dacă pornim de la o stare solidă în care moleculele nu sunt libere să se deplaseze (percepție molară sau umană), trecem apoi la o stare lichidă, în care moleculele se deplasează și alunecă unele printre altele, dar ajungem în final la o stare gazoasă, definită prin parcursul liber al fiecărei molecule. Poate că, după Vertov, până aici trebuia mers, grăuntele materiei sau percepția gazoasă, dincolo de curgere.

În orice caz, cinematograful experimental american va merge până acolo și, rupând legăturile cu lirismul acvatic al școlii franceze, va recunoaște influența lui Vertov. Pentru un întreg aspect al acestui cinema, este clar vorba de atingerea unei percepții pure, așa cum există ea în lucruri sau în materie, atât de departe cât se întind interacțiunile moleculare. Brakhage explorează o lume cézaniană de dinaintea umanității, acei zori ai ființei noastre, filmând toate nuanțele de verde văzute de un bebeluș pe o câmpie[20]. Michael Snow face să se piardă centrul camerei și filmează universala interacțiune a imaginilor care variază unele în raport cu celelalte, pe toate fețele și în toate părțile lor componente (*Regiunea centrală*[21]). Belson și Jacobs merg de la forme și mișcări colorate până la forțe moleculare și atomice (*Phenomena*,

[20] Cf. Marcorelles, *Éléments pour un nouveau cinéma*, UNESCO: „Câte culori există pe o câmpie, pentru un bebeluș care se târăște, inconștient de verdele din jur?"

[21] Snow filmează un „peisaj dezumanizat", fără nicio prezență omenească, și supune camera unui aparat automat care îi variază continuu mișcările și unghiurile. Prin aceasta, el eliberează ochiul de condiția sa de imobilitate relativă și de dependența de anumite coordonate. Cf. *Cahiers du cinéma*, nr. 296, ian. 1979 (Marie-Christine Questerbert: „Acționată de către mașină, reglată de

Scanned with OKEN Scanner

Momentum). Or, dacă există o constantă a acestui cinema, e tocmai construirea unei stări gazoase a percepției, prin diferite mijloace. Montajul intermitent [*clignotant*], degajare a fotogramei dincolo de imaginea medie și a vibrației dincolo de mișcare (de unde și noțiunea de „fotogramă-plan", definită prin procedeul buclei, unde o serie de fotograme se repetă, cu eventuale intervale care permit supraimpresiunea). Montajul hiper-rapid: degajare a punctului de inversare sau de transformare (dat fiind că imobilizarea imaginii are drept corelat extrema mobilitate a suportului, iar fotograma acționează ca elementul diferențiator din care rezultă fulguranța și precipitarea). Refilmarea și reînregistrarea: degajare a grăuntelui de materie (refilmarea producând o aplatizare a spațiului, care dobândește o textură pointilistă ca la Seurat, permițând surprinderea interacțiunii la distanță a două puncte)[22]. În toate aceste privințe, fotograma nu reprezintă o întoarcere la fotografie, ci, mai curând, conform formulei lui Bergson, surprinderea creatoare a acelei fotografii „deja făcute, deja înscrise în chiar interiorul lucrurilor, pentru toate punctele din spațiu". Iar de la prelucrarea fotogramei până la video, asistăm din ce în ce mai mult la constituirea unei imagini definite prin parametri moleculari.

Toate aceste procedee conspiră și variază pentru a da formă cinematografului ca îmbinare mașinică a imaginilor-materie. Ar mai rămâne de răspuns la o singură întrebare: care ar fi îmbinarea de enunțare corespunzătoare, din moment ce răspunsul lui Vertov (societatea comunistă) și-a pierdut sensul? Răspunsul poate să fie: drogul ca și comunitate americană? Și totuși, dacă drogul acționează în această privință, nu este decât prin experimentarea perceptivă pe care o induce, dar care se poate efectua și prin mijloace total diferite. De fapt, nu vom putea pune problema enunțării decât atunci când vom fi în măsură să analizăm imaginea sonoră pentru ea însăși. Dacă este să dăm crezare programului inițiatic al lui Castaneda, drogul ar trebui să

---

către sunet, orientarea camerei nu mai este deloc centrată pe viziunea frontală perspectivă. Rămâne monoculară, însă e vorba de un ochi gol, hipermobil").

[22] Articolul lui P.-A. Sitney, „Le film structurel", in *Cinéma, théorie, lectures*, analizează toate aceste aspecte în funcție de principalii autori ai cinematografului experimental american: în special constituirea „planului-fotogramă" și a buclei; intermitența la Markopoulos, Conrad, Sharits; viteza la Robert Breer; granulația la Gehr, Jacobs, Landow.

Scanned with OKEN Scanner

oprească lumea, să dezlege percepția lui „a face", adică să substituie percepțiilor senzorimotoare percepții optice și sonore pure; *să facă vizibile intervalele moleculare*, găurile din sunete, din forme și chiar din apă; iar, pe deasupra, în această lume oprită și prin aceste găuri din lume, *să facă să treacă linii de viteză*[23]. Acesta este programul celei de-a treia stări a imaginii, imaginea gazoasă, dincolo de solid și de lichid: să ajungă să atingă o „altă" percepție, care este și elementul genetic al oricărei percepții. Conștiința-cameră se ridică la o determinare nu formală sau materială, ci genetică și diferențială. Am trecut de la o definiție reală la o definiție genetică a percepției.

Filmul lui Landow, *Bardo Follies*, rezumă, din acest punct de vedere, ansamblul procesului și trecerea de la starea lichidă la starea gazoasă: „Filmul începe cu o imagine imprimată în bucla unei femei plutind cu un colac, care ne salută la fiecare reluare a buclei. După aproximativ zece minute (există și o versiune mai scurtă), aceeași buclă apare de două ori în interiorul a două cercuri pe fond negru. Apoi, pentru o clipă, apar trei cercuri. Imaginea filmului în cercuri începe să ardă, provocând expansiunea unui mucegai clocotind, cu dominantă portocalie. Întregul ecranul e umplut de fotograma arzândă care se dezintegrează cu încetinitorul într-un *flou* extrem de granulos. O altă fotogramă arde; tot ecranul palpită de celuloid topit. Acest efect a fost obținut probabil prin mai multe serii de refilmări pe ecran, rezultatul fiind că ecranul însuși pare să palpite și să se mistuie. Tensiunea buclei desincronizate este menținută de-a lungul acestui fragment în care pelicula însăși pare să moară. După un lung moment, ecranul se împarte în bule de aer în apă, filmate printr-un microscop cu filtre colorate, o culoare diferită de fiecare parte a ecranului. Prin modificări de distanță focală, bulele își pierd forma și se dizolvă una în alta, iar cele patru filtre colorate se amestecă. La sfârșit, după aproximativ patruzeci de minute de la prima buclă, ecranul devine alb."[24]

---

[23] Cf. Castaneda, mai ales *Voir*, Gallimard.
[24] Sitney, p. 348.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VI

Imaginea-afecțiune: chip și gros-plan

1

Imaginea-afecțiune e gros-planul, iar gros-planul e chipul... Eisenstein sugera că gros-planul nu este doar un tip de imagine printre altele, ci că oferă o lectură afectivă a întregului film. Acest lucru e adevărat în ceea ce privește imaginea-afecțiune: aceasta e, în același timp, un tip de imagine și o componentă a tuturor imaginilor. Ceea ce nu înseamnă că am încheiat cu această problemă. În ce sens gros-planul este identic cu imaginea-afecțiune în ansamblul ei? Și de ce oare chipul ar fi identic cu gros-planul, atâta timp cât acesta pare să opereze doar o mărire *a* chipului, ca și a multor alte lucruri, de asemenea? Și cum am putea oare să degajăm, din chipul mărit, niște poli capabili să ne călăuzească în analiza imaginii-afecțiune?

Să plecăm de la un exemplu care, tocmai, nu are de-a face cu chipul: o pendulă care ne e prezentată în gros-plan de mai multe ori. O astfel de imagine are cu adevărat doi poli. Pe de o parte, are niște limbi animate de micro-mișcări cel puțin virtuale, chiar dacă ne e arătată o singură dată, sau de mai multe ori, la intervale lungi: limbile intră în mod necesar într-o *serie intensivă* care marchează un urcuș către... sau tind spre un moment critic, pregătesc un paroxism. Pe de altă parte, are un cadran ca suprafață receptoare imobilă, placă receptoare de înscriere, suspans impasibil: este *unitate reflectantă și reflectată*.

Definiția bergsoniană a afectului reținea aceste două caractere: o tendință motrice pe un nerv sensibil. Cu alte cuvinte, o serie de micro-mișcări pe o placă nervoasă imobilizată. Când o parte a corpului a trebuit să-și sacrifice poate cea mai mare parte a motricității sale pentru a deveni suportul unor organe receptoare, acestea nu vor mai avea, în principiu, decât tendințe spre mișcare sau micro-mișcări capabile, pentru același organ sau de la un organ la altul, să intre în serii intensive. Mobilul și-a pierdut mișcarea de extensie, iar mișcarea a devenit mișcare de expresie. Tocmai acest ansamblu format dintr-o unitate reflexivă imobilă și din mișcări expresive intense e cel care constituie afectul. Dar un Chip în persoană nu este oare același lucru? Chipul este acea placă nervoasă purtătoare de organe care și-a sacrificat cea mai mare parte a mobilității sale globale, adunând laolaltă sau exprimând în aer liber tot soiul de mici mișcări locale pe care restul corpului le ține de obicei ascunse. Și ori de câte ori vom descoperi în ceva acești doi poli, suprafață reflectantă și micro-mișcări intensive, vom putea spune: acest lucru a fost tratat ca un chip, a fost „privit", sau mai degrabă „facializat" [*visagéifié*], și la rândul său ne privește, ne facializează... chiar dacă nu seamănă cu un chip. De exemplu, gros-planul pendulei. Cât despre chipul însuși, nu vom spune că gros-planul îl supune unui tratament oarecare: nu există vreun gros-plan *al* chipului, chipul este prin el însuși gros-plan, gros-planul este prin el însuși chip și ambele sunt afectul, imaginea-afecțiune.

În pictură, tehnicile portretului ne-au obișnuit cu acești doi poli ai chipului. Uneori, pictorul surprinde chipul ca un contur, printr-o linie învăluitoare care tratează nasul, gura, marginea pleoapelor și chiar barba și toca: e o suprafață de facializare [*visagéification*]. Alteori, dimpotrivă, el operează prin trăsături dispersate luate din masă, linii fragmentare și frânte care indică aici tresărirea buzelor, dincolo strălucirea unei priviri, atrăgând o materie mai mult sau mai puțin rebelă conturului: acestea sunt trăsături de facialitate[1]. Și nu e o întâmplare dacă afectul apare sub aceste două aspecte în marile concepții despre Pasiuni care traversează în același timp

[1] Asupra acestor două tehnici ale portretului, cf. Wölfflin, *Principes fondamentaux de l'histoire de l'art*, Gallimard, pp. 43-44.

Scanned with OKEN Scanner

filozofia și pictura: ceea ce Descartes și Le Brun numesc *admirație*, care marchează un minimum de mișcare pentru un maximum de unitate reflectantă și reflectată pe chip; și ceea ce numim *dorință*, inseparabilă de micile solicitări sau impulsuri care compun o serie intensivă exprimată de chip. E puțin important că unii consideră admirația drept origine a pasiunilor, tocmai pentru că este gradul zero al mișcării, în vreme ce alții pun dorința pe primul loc sau neliniștea, pentru că imobilitatea însăși presupune neutralizarea reciprocă a micro-mișcărilor corespunzătoare. Mai degrabă decât de o origine exclusivă, este vorba de doi poli, uneori unul predominând asupra celuilalt și apărând aproape pur, alteori cei doi amestecându-se într-un sens sau altul.

Unui chip i se pot pune două tipuri de întrebări, în funcție de circumstanțe: la ce te gândești? Sau: ce e cu tine, ce ai, ce simți sau resimți? Uneori, chipul se gândește la ceva, se fixează asupra unui obiect, și acesta e cu adevărat sensul admirației sau al mirării, pe care l-a păstrat englezescul *wonder*. În măsura în care se gândește la ceva, chipul contează mai ales prin conturul său învăluitor, prin unitatea sa reflectantă care ridică la sine toate părțile sale. Alteori, dimpotrivă, el încearcă sau resimte ceva, și contează atunci prin seria intensivă pe care părțile sale o traversează succesiv până la un paroxism, fiecare parte dobândind un soi de independență momentană. Recunoaștem deja aici două tipuri de gros-plan, dintre care unul ar purta mai curând semnătura lui Griffith, iar celălalt, pe a lui Eisenstein. Celebre sunt gros-planurile lui Griffith în care totul este organizat pentru conturul pur și dulce al unui chip feminin (în special procedeul irisului): o femeie tânără se gândește la soțul ei, în *Enoch Arden*. În *Linia generală* al lui Eisenstein în schimb, chipul frumos al preotului se dizolvă în favoarea unei priviri șmechere, care se înlănțuie cu occiputul îngust și cu lobul gras al urechii: e ca și cum niște trăsături de facialitate ar scăpa conturului și ar depune mărturie despre resentimentul preotului.

Vom evita să credem că primul pol ar fi rezervat emoțiilor dulci, iar cel de-al doilea, pasiunilor negre. Ne vom aduce aminte, de pildă, că Descartes consideră desconsiderarea, disprețul, un caz

Scanned with OKEN Scanner

particular al „admirației"[2]. Pe de o parte, există răutăți reflectante, terori și disperări reflectate, chiar, dar mai ales, la femeile tinere ale lui Griffith și Stroheim. De cealaltă parte, există serii intensive de dragoste sau tandrețe. Mai mult decât atât, fiecare aspect reunește stări ale chipului ele însele foarte diferite. Aspectul *wonder* poate să afecteze un chip impasibil care urmărește un gând impenetrabil sau criminal; dar poate, de asemenea, să pună stăpânire pe un chip tânăr și curios, atât de animat de mici mișcări încât acestea se topesc și se neutralizează (astfel, la Sternberg, *Împărăteasa stacojie*, încă tânără fată, privește în toate părțile și se miră de toate, când o duc trimișii ruși). Și nici celălalt aspect nu are mai puțină varietate în funcție de seriile luate în considerare.

Unde este oare criteriul distinctiv? De fapt, ne aflăm în fața unui chip intensiv ori de câte ori trăsăturile scapă conturului, încep să lucreze pe cont propriu și formează o serie autonomă care tinde spre o limită ori depășește un prag: serie ascendentă a mâniei sau, cum spune Eisenstein, „linie ascendentă a supărării" (*Crucișătorul Potemkin*). Tocmai de aceea, acest aspect serial este cel mai bine încarnat de mai multe chipuri simultane sau succesive, cu toate că un singur chip poate fi de ajuns dacă pune în serie diversele sale organe sau trăsături. Seria intensivă își dezvăluie aici funcția, care este de a trece de la o calitate la alta, de a ajunge la o nouă calitate. A produce o nouă calitate, a opera un salt calitativ este tocmai ceea ce Eisenstein cerea pentru gros-plan: de la preot-omul lui Dumnezeu la preot-exploatatorul țăranilor; de la mânia marinarilor la explozia revoluționară; de la piatră la țipăt, ca în cele trei posturi ale leilor de marmură („și pietrele au mugit...").

Dimpotrivă, ne aflăm în fața unui chip reflexiv sau reflectant atâta timp cât trăsăturile rămân grupate sub stăpânirea unui gând fix sau teribil, dar imuabil și fără devenire, etern într-un fel. În *Crinul frânt* al lui Griffith, tânăra martirizată păstrează totuși un

[2] Descartes, *Pasiunile sufletului*, § 54 [traducere de Gheorghe Brătescu, Editura Științifică și Enciclopedică, 1984, p 88]: „De admirație este legată stima sau desconsiderarea, după cum ne mirăm de mărimea unui obiect sau de micimea lui". Cu privire la concepția despre admirație, la Descartes și la pictorul Le Brun, a se vedea o excelentă analiză a lui Henri Souchon, *Études philosophiques*, 1, 1980.

Scanned with OKEN Scanner

chip pietrificat care, chiar și în moarte, pare încă să reflecteze și să întrebe de ce, în vreme ce chinezul îndrăgostit, de partea sa, păstrează pe chip stupoarea opiului și reflecția lui Buddha. Este adevărat că acest caz al chipului reflectant pare mai puțin bine determinat decât celălalt. Căci raportul dintre un chip și lucrul la care el se gândește este deseori arbitrar. Că o tânără a lui Griffith se gândește la soțul ei, noi nu putem s-o știm decât pentru că vedem imediat după aceea imaginea soțului: trebuia să așteptăm, iar legătura pare doar asociativă. Până acolo încât poate să fie mai sigur să se inverseze ordinea și să se înceapă cu un gros-plan al unui obiect care ne va informa despre gândirea iminentă a chipului: în *Lulu* de Pabst, gros-planul cuțitului ne pregătește pentru teribilul gând al lui Jack Spintecătorul (sau, în *Asasinul locuiește la nr. 21* de Clouzot, grupuri rotitoare de câte trei obiecte ne fac să înțelegem că eroina este pe cale să se gândească la cifra 3 ca soluție a misterului). Totuși, nu atingem astfel maxima profunzime a chipului-reflecție. Fără îndoială, reflecția mentală este procesul prin care ne gândim la ceva. Dar ea este însoțită, din punct de vedere cinematografic, de o reflecție mai radicală, exprimând o calitate pură, comună mai multor obiecte foarte diferite (obiectul care o poartă, corpul care o suportă, ideea care o reprezintă, chipul care are această idee...). Chipurile reflectante ale tinerelor la Griffith pot să exprime Albul, dar acesta este și albul unui fulg de zăpadă reținut de o geană, și albul spiritual al inocenței interioare, și albul dizolvat al unei degradări morale, și albul ostil și tăios al banchizei pe care eroina va rătăci (*Prin furtună*). În *Femei îndrăgostite*, Ken Russell a știut să mizeze pe calitatea comună unui chip încremenit, unei frigidități interioare, unui ghețar mortuar. Pe scurt, chipul reflectant nu se mulțumește să se gândească la ceva. Așa cum chipul intensiv exprimă o Putere [*Puissance*] pură, adică se definește printr-o serie care ne face să trecem de la o calitate la alta, chipul reflexiv exprimă o Calitate pură, adică un „ceva" comun mai multor obiecte de natură diferită. În funcție de acestea, putem să facem tabloul celor doi poli:

Scanned with OKEN Scanner

Nerv sensibil	Tendință motrice
Placă receptoare imobilă	Micro-mișcări de expresie
Contur facializant	Trăsături de facializare
Unitate reflectantă	Serie intensivă
Wonder (admirație, mirare)	Dorință (dragoste-ură)
Calitate	Putere
Expresie a unei calități comune mai multor lucruri diferite	Expresie a unei puteri care trece de la o calitate la alta

2

În ce măsură se trece de la un pol la altul într-o secvență relativ scurtă, *Lulu* de Pabst ne-o arată: mai întâi cele două chipuri, al lui Jack și al lui Lulu, sunt destinse, surâzătoare, gânditoare, *wonderingly*; apoi chipul lui Jack, peste umărul lui Lulu, vede cuțitul și intră într-o serie de teroare ascendentă („*the fear becomes a paroxysm... his pupils grow wider and wider... the man gasps in terror...*"); în sfârșit, chipul lui Jack se destinde, Jack își acceptă destinul și oglindește acum moartea ca o calitate comună măștii sale de ucigaș, disponibilității victimei și chemării irezistibile a instrumentului („*the knife blade gleams...*"[3]).

Desigur, unul dintre poli prevalează la cutare sau cutare autor, dar întotdeauna într-un mod mai complex decât am crede de obicei. Eisenstein a scris un text celebru: „Ceainicul e cel care a început..." (recunoașteți aici, spune el, o frază de Dickens, dar și un gros-plan de Griffith, ceainicul ne privește[4]). Eisenstein analizează în acest text propria sa diferență față de Griffith din punctul de vedere al gros-planului sau al imaginii-afecțiune. El spune că gros-planul lui Griffith este doar subiectiv, adică privește condițiile vederii spectatorului, că rămâne separat și nu are decât un rol asociativ sau anticipator. În vreme ce propriile sale gros-planuri, ale lui Eisenstein, sunt înlănțuite [*fondus*], obiective și dialectice, deoarece produc

[3] Cf. Pabst, *Pandora's Box*, Classic Film scripts, Lorrimer, pp. 133-135.
[4] Eisenstein, *Film Form*, p. 195 sq.

Scanned with OKEN Scanner

o nouă calitate, operează un salt calitativ. Recunoaștem imediat dualitatea chipului reflexiv și a chipului intensiv: e adevărat că Griffith îl privilegiază pe unul, Eisenstein pe celălalt. Totuși, analiza lui Eisenstein e prea sumară sau, mai curând, parțială. Căci și la el există chipuri-contur cu gânduri puternice: țarina Anastasia, când presimte moartea; Alexandr Nevski, erou gânditor prin excelență. Și, mai ales, la Griffith, există deja serii intensive: fie pe un singur chip, când, pornind de la o stupefacție sau de la o înfricoșare globală, supărarea, frica urcă și dobândesc diferite trăsături (*Din lumea cealaltă*, *Crinul frânt*); fie chiar pe mai multe chipuri, când gros-planurile unor combatanți vin să scandeze ansamblul bătăliei (*Nașterea unei națiuni*).

Este adevărat că aceste chipuri diverse la Griffith nu se succed imediat, ci că gros-planurile lor alternează cu planuri de ansamblu, conform unei structuri binare care îi e dragă (public-privat, colectiv-individual)[5]. În acest sens, noutatea lui Eisenstein nu ar fi că a inventat chipul intensiv, și nici chiar că a constituit seria intensivă cu mai multe chipuri, mai multe gros-planuri. Ar fi că a realizat serii intensive compacte și continue, care excedează orice structură binară și depășesc dualitatea colectivului și a individualului. Ele ating mai degrabă o nouă realitate pe care am putea să o numim Dividualul, unind direct o reflecție colectivă imensă cu emoțiile particulare ale fiecărui individ, exprimând în sfârșit unitatea dintre putere [*puissance*] și calitate.

Se dovedește că un autor privilegiază întotdeauna unul dintre cei doi poli, chip reflectant sau chip intensiv, dar își oferă și mijloacele de a ajunge la polul celălalt. Am dori să ne ocupăm, în această privință, de o altă pereche, aceea a expresionismului și a abstracției lirice. Bineînțeles, expresionismul nu se ridică mai puțin decât lirismul la abstracție. Dar drumul nu este deloc același. Expresionismul este, înainte de toate, jocul intensiv al luminii cu opacitatea, cu întunericul. Amestecul lor este ca puterea care desăvârșește căderea persoanelor în gaura neagră sau urcarea lor spre lumină. Acest amestec con-

[5] Jacques Fieschi, „Griffith le précurseur", *Cinématographe*, nr. 24, februarie 1977, p. 10 (această revistă a consacrat două numere gros-planului, 24 și 25, cu studii despre Griffith, Eisenstein, Sternberg și Bergman).

Scanned with OKEN Scanner

stituie o serie, fie sub o formă alternată de striații sau de dungi, fie sub forma compactă, ascendentă și descendentă, a tuturor gradelor de umbră care trec drept culori. Chipul expresionist concentrează seria intensivă, sub ambele aspecte care îi zdruncină conturul și îi smulg trăsăturile. Chipul participă astfel la viața non-organică a lucrurilor ca prim pol al expresionismului. Chip striat, dungat, prins într-o plasă mai mult sau mai puțin strânsă, primind efectele unui stor, ale unui foc, ale unui frunziș, ale unui soare prin pădure. Chip vaporos, noros, fumegos, învăluit într-un văl mai mult sau mai puțin dens. Chip al lui Attila, tenebros și brăzdat, în *Nibelungii*, de Lang. Dar, în punctul de vârf al concentrării și la limita extremă a seriei, s-ar zice despre chip că e redat luminii indivizibile sau calității albe, ca și reflecției de neclintit a Kriemhildei. Își regăsește conturul ferm și trece la celălalt pol, viață a spiritului sau viață spirituală non-psihologică. Reflexele roșcate care însoțeau întreaga serie a gradelor de umbră se reunesc, formează un halou în jurul chipului devenit fosforescent, sclipitor, strălucitor, ființă de lumină. Ceea ce e sclipitor iese din umbre, se trece de la intensificare la reflectare. E adevărat că această operațiune poate fi încă aceea a diavolului, sub forma infinit melancolică a unui demon care reflectează tenebrele, într-un cerc de flăcări unde arde viața non-organică a lucrurilor (demonul din *Golemul* lui Wegener sau din *Faustul* lui Murnau). Dar poate să fie o operațiune divină atunci când spiritul se oglindește în sine, sub forma unei Gretchen salvată printr-un sacrificiu suprem, ectoplasmă sau fotogramă care ar arde etern din ea însăși accedând la luminoasa viață interioară (tot la Murnau, Ellen din *Nosferatu* sau chiar Indre din *Aurora*).

Abstracția lirică la Sternberg procedează cu totul altfel. Sternberg nu este mai puțin goetheean decât expresioniștii, dar este un alt aspect al lui Goethe. Este celălalt aspect al teoriei culorilor: lumina nu mai are de-a face cu întunericul, ci cu transparența, cu translucidul și cu albul. Cartea tradusă în franceză sub titlul *Amintirile unui animator de umbre* se intitulează în realitate *Comicării într-o spălătorie chinezească*[6*]. Totul se petrece între lumină și alb. Geniul

[6*] Josef von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry* (1965). Traducere franceză: *Souvenirs d'un montreur d'ombres*. (n. red.)

stituie o serie, fie sub o formă alternată de striații sau de dungi, fie sub forma compactă, ascendentă și descendentă, a tuturor gradelor de umbră care trec drept culori. Chipul expresionist concentrează seria intensivă, sub ambele aspecte care îi zdruncină conturul și îi smulg trăsăturile. Chipul participă astfel la viața non-organică a lucrurilor ca prim pol al expresionismului. Chip striat, dungat, prins într-o plasă mai mult sau mai puțin strânsă, primind efectele unui stor, ale unui foc, ale unui frunziș, ale unui soare prin pădure. Chip vaporos, noros, fumegos, învăluit într-un văl mai mult sau mai puțin dens. Chip al lui Attila, tenebros și brăzdat, în *Nibelungii*, de Lang. Dar, în punctul de vârf al concentrării și la limita extremă a seriei, s-ar zice despre chip că e redat luminii indivizibile sau calității albe, ca și reflecției de neclintit a Kriemhildei. Își regăsește conturul ferm și trece la celălalt pol, viață a spiritului sau viață spirituală non-psihologică. Reflexele roșcate care însoțeau întreaga serie a gradelor de umbră se reunesc, formează un halou în jurul chipului devenit fosforescent, sclipitor, strălucitor, ființă de lumină. Ceea ce e sclipitor iese din umbre, se trece de la intensificare la reflectare. E adevărat că această operațiune poate fi încă aceea a diavolului, sub forma infinit melancolică a unui demon care reflectează tenebrele, într-un cerc de flăcări unde arde viața non-organică a lucrurilor (demonul din *Golemul* lui Wegener sau din *Faustul* lui Murnau). Dar poate să fie o operațiune divină atunci când spiritul se oglindește în sine, sub forma unei Gretchen salvată printr-un sacrificiu suprem, ectoplasmă sau fotogramă care ar arde etern din ea însăși accedând la luminoasa viață interioară (tot la Murnau, Ellen din *Nosferatu* sau chiar Indre din *Aurora*).

Abstracția lirică la Sternberg procedează cu totul altfel. Sternberg nu este mai puțin goetheean decât expresioniștii, dar este un alt aspect al lui Goethe. Este celălalt aspect al teoriei culorilor: lumina nu mai are de-a face cu întunericul, ci cu transparența, cu translucidul și cu albul. Cartea tradusă în franceză sub titlul *Amintirile unui animator de umbre* se intitulează în realitate *Comicării într-o spălătorie chinezească*[6*]. Totul se petrece între lumină și alb. Geniul

[6*] Josef von Sternberg, *Fun in a Chinese Laundry* (1965). Traducere franceză: *Souvenirs d'un montreur d'ombres*. (n. red.)

lui Sternberg e de a fi realizat splendida formulă a lui Goethe: „Între transparența și opacitatea albă, există un număr infinit de grade ale tulburelui [...]. Am putea să numim alb strălucirea fortuit opacă a transparenței pure"[7]. Căci albul, pentru Sternberg, este mai întâi ceea ce circumscrie un spațiu corespunzător luminosului. Iar în acest spațiu se înscrie un gros-plan-chip care reflectă lumina. Sternberg pleacă așadar de la chipul reflexiv sau calitativ. În *Împărăteasa stacojie*, vedem mai întâi albul chip *wonder* al fetei care-și înscrie conturul în spațiul strâmt delimitat de un zid alb și de ușa albă pe care o închide. Dar, mai târziu, la nașterea copilului ei, chipul tinerei femei este surprins între albul unui văl și albul pernei și al așternuturilor pe care se odihnește, până la uimitoarea imagine, care pare ieșită din video, în care chipul nu mai este decât o incrustație geometrică a vălului. Tocmai astfel spațiul alb însuși este la rândul său circumscris, dublat de un văl sau de o plasă care se suprapune, dându-i un volum sau, mai degrabă, ceea ce în oceanografie (dar și în pictură) se cheamă o profunzime slabă. Sternberg are o bună cunoaștere practică a inurilor, tulurilor, muselinelor, dantelelor: extrage din ele toate resursele unui alb pe alb în interiorul căruia chipul reflectă lumina. Cu privire la *Saga lui Anatahan*, Claude Ollier a analizat această reducere a spațiului prin abstractizare, această comprimare a locului prin artificializare, care definește un câmp operator și ne conduce prin eliminarea întregului univers la un pur chip de femeie[8]. Între albul vălului și albul fundalului, chipul stă ca un pește, și își poate pierde conturul în beneficiul unui *flou*, al unui „mișcat", fără a-și pierde însă nimic din puterea reflectantă. Se ajunge la atmosfere de acvariu, ca la Borzage, alt reprezentant al acestei abstracțiuni lirice. Plasele și vălurile lui Sternberg se deosebesc prin urmare profund de vălurile și de plasele expresioniste, și *flou*-urile sale, de clar-obscurul lor.

---

[7] Goethe, *Théorie des couleurs*, Ed. Triades, § 495. [„Corpurile transparente se află pe treapta cea mai înaltă a materialității anorganice. Cu ea se potrivește mai întâi caracterul tulbure pur - albul putând fi considerat ca fiind tulbureala pură, perfectă. [...]. S-ar putea numi alb starea întâmplător netransparentă a transparentului pur", Goethe, *Teoria culorilor*, traducere de Val. Panaitescu, Princeps, 1995, pp. 149-150. (n. red.)]

[8] Claude Ollier, *Souvenirs écrans*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 274-295.

Scanned with OKEN Scanner

Nu e lupta luminii cu întunericul, ci aventura luminii cu albul: e anti-expresionismul lui Sternberg. Nu vom conchide că Sternberg se limitează la calitatea pură și la aspectul ei reflectant, ignorând puterile sau intensitățile. În câteva frumoase pagini, Ollier arată că, cu cât spațiul alb este mai închis și mai strâmt, cu atât e mai precar, mai deschis virtualităților exteriorului. Cum se spune în *Shanghai Gesture*, „orice se poate întâmpla în orice moment". Totul este posibil... Un cuțit taie plasa, un fier înroșit găurește vălul, un pumnal străpunge peretele de hârtie. Lumea închisă va trece prin serii intensive urmând razele, persoanele și obiectele care o pătrund. Afectul este compus din aceste două elemente: ferma calificare a unui spațiu alb, dar și intensa potențializare a ceea ce urmează să se întâmple în el.

Nu se poate, desigur, spune că Sternberg ignoră umbrele și seria gradelor lor până la tenebre. Pur și simplu, el pleacă de la celălalt pol sau de la reflecția pură. Încă din *Docurile din New York*, fumul este o opacitate albă ale cărei umbre nu sunt decât niște consecințe: Sternberg are așadar foarte repede idee de ceea ce vrea. Mai târziu, chiar și în *Macao*, unde vălurile, plasele și chiar chinezii au trecut în umbră, spațiul rămâne determinat și distribuit de costumele albe ale celor doi protagoniști. Aceasta deoarece pentru Sternberg întunericul nu există prin el însuși: el marchează doar locul unde lumina se oprește. Și umbra nu e un amestec, ci doar un rezultat, o consecință, consecință care nu poate fi separată de premisele ei. Care sunt premisele ei? Tocmai spațiul transparent, translucid sau alb pe care l-am definit. Un astfel de spațiu păstrează puterea de a reflecta lumina, dar dobândește și o altă putere, care este aceea de a o refracta deviind razele care îl traversează. Chipul care se menține în acest spațiu reflectă așadar o parte a luminii, dar refractează o altă parte. Din reflexiv devine intensiv. Există aici ceva unic în istoria gros-planului. Gros-planul clasic asigură o reflectare parțială în măsura în care chipul privește în altă direcție decât aceea a camerei, forțându-l astfel pe spectator să continue în altă parte pe suprafața ecranului. Sunt cunoscute și unele foarte frumoase „priviri-cameră", ca în *Monika* de Bergman, care stabilesc o reflexie totală și conferă gros-planului o îndepărtare care îi e proprie. Dar se pare că Sternberg

Scanned with OKEN Scanner

a fost singurul care a dublat reflexia parțială cu o refracție, grație mediului translucid sau alb pe care a știut să-l construiască. Proust vorbea despre vălurile albe „a căror suprapunere refractează și mai bine raza centrală și prizonieră ce le străbate”[9*]. În același timp în care razele luminoase manifestă o deviere în spațiu, chipul, adică imaginea-afecțiune, suferă deplasări, ridicări în profunzimea slabă, înnegurări pe margini, intrând într-o serie intensivă după cum figura alunecă spre marginea întunecată sau invers, marginea, către figura limpede. Gros-planurile din *Shanghai Express* formează o extraordinară serie de variațiuni prin margini. Este contrariul expresionismului din punctul de vedere al unei preistorii a culorii: în locul unei lumini care iese din gradele de umbră prin acumularea roșului și prin degajarea strălucitorului, avem o lumină care creează grade de umbră albastră și pune ceea ce este strălucitor în umbră (astfel, în *Shanghai Gesture*, umbrele care afectează, pe chip, zona ochilor[10]). Se poate ca Sternberg să obțină efecte analoage cu cele ale expresionismului, de pildă în *Îngerul albastru*; dar acest lucru se întâmplă prin simulare, prin cu totul alte mijloace, în măsura în care refracția e mult mai apropiată de un impresionism în care umbra este întotdeauna o consecință. Nu este vorba doar de o parodie a expresionismului, ci cel mai adesea de o rivalitate, adică de producerea acelorași efecte prin intermediul unor principii opuse.

3

Am văzut cei doi poli ai afectului, putere și calitate, și cum trece chipul în mod necesar de la unul la altul, de la caz la caz. Ceea ce compromite din acest punct de vedere integritatea gros-planului este ideea că el ne prezintă un obiect parțial, detașat dintr-un ansamblu sau smuls unui ansamblu din care ar face parte. Psihanaliza și lingvistica sunt mulțumite cu asta, una deoarece crede că descoperă,

---

[9*] Proust, *În căutarea timpului pierdut. Guermantes*, traducere de Irina Mavrodin, Univers, 1989, p. 48. (n. red.)

[10] Cf. Sternberg, *Souvenirs d'un montreur d'ombres*, cap. XII, în care autorul expune teoria sa asupra luminii. *Cahiers du cinéma* (nr. 63, oct. 1956) au publicat o versiune mai amplă a acestui text, sub titlul goetheean „Plus de lumière!” [„Mai multă lumină!”].

Scanned with OKEN Scanner

astfel, în imagine o structură a inconștientului (castrare), cealaltă, un procedeu constitutiv al limbajului (sinecdocă, *pars pro toto*). Atunci când criticii acceptă ideea de obiect parțial, ei văd în gros-plan marca unei fragmentări sau a unei tăieturi, unii spunând că ea trebuie împăcată cu continuitatea filmului, alții spunând că ea face, din contră, dovada unei discontinuități filmice esențiale. Dar, de fapt, gros-planul, chipul-gros-plan, nu are nimic de-a face cu un obiect parțial (cu excepția unui caz pe care-l vom vedea mai târziu). Așa cum foarte precis arăta deja Balázs, gros-planul nu smulge deloc obiectul dintr-un ansamblu din care ar face parte, ci, ceea ce este total altceva, *îl abstrage din toate coordonatele spațio-temporale*, altfel spus îl ridică la statutul de Entitate. Gros-planul nu este o mărire, o îngroșare și, dacă implică o schimbare de dimensiune, aceasta este o schimbare absolută. Mutație a mișcării, care încetează să mai fie translație, pentru a deveni expresie. „Expresia unui chip izolat este un întreg inteligibil prin el însuși, noi nu avem nimic să-i adăugăm prin gândire, nici prin ceea ce ține de spațiu și de timp. Când un chip pe care tocmai l-am văzut în mijlocul unei mulțimi e detașat de mediul său, pus în relief, e ca și cum ne-am trezi dintr-o dată față în față cu el. Sau, dacă l-am văzut înainte într-o cameră mare, nu ne vom mai gândi la ea atunci când vom scruta chipul în gros-plan. Căci expresia unui chip și semnificația acestei expresii nu au niciun raport sau legătură cu spațiul. În fața unui chip izolat, noi nu percepem spațiul. Senzația spațiului ne e abolită. O dimensiune de alt ordin ni se deschide."[11] E ceea ce sugera și Epstein atunci când spunea: chipul unui laș care fuge, de îndată ce îl vedem în gros-plan, vedem lașitatea în persoană, „sentimentul-obiect", entitatea[12]. Dacă este adevărat că imaginea de cinema este întotdeauna deteritorializată, există deci o deteritorializare foarte specială, proprie imaginii-afecțiune. Iar atunci când Eisenstein îi critica pe ceilalți, pe Griffith sau pe Dovjenko, el le reproșa că-și ratează uneori gros-planurile pentru că le lăsau conotate de coordonatele spațio-temporale ale unui loc,

[11] Balázs, *Le cinéma*, Payot, p. 57.
[12] Epstein, *Écrits*, I, Seghers, pp. 146-147.

Scanned with OKEN Scanner

ale unui moment, fără a atinge ceea ce el însuși numea elementul „patetic", surprins în extaz sau în afect[13].

Ceea ce e curios e că Balázs le refuză celorlalte gros-planuri ce i-a concedat chipului: o mână, o parte a corpului sau un obiect ar rămâne iremediabil în spațiu și nu ar deveni gros-planuri decât cu titlul de obiecte parțiale. Asta înseamnă a nu recunoaște nici constanța gros-planului în tipurile sale, nici forța oricărui obiect din punctul de vedere al expresiei. În primul rând, există o mare varietate de gros-planuri-chip: când contur, când trăsătură; când chip unic, când mai multe; când succesiv, când simultan. Ele pot să presupună un fond, mai ales în cazul profunzimii de câmp. Dar în toate aceste cazuri, gros-planul păstrează aceeași putere, aceea de a smulge imaginea coordonatelor spațio-temporale pentru a face să tâșnească afectul pur în calitate de exprimat. Chiar și locul încă prezent în fundal își pierde coordonatele și devine „spațiu oarecare" (ceea ce limitează obiecția lui Eisenstein). O trăsătură de facialitate nu este mai puțin un gros-plan complet decât un chip întreg. Este doar un alt pol al chipului și o trăsătură exprimă tot atâta intensitate pe cât exprimă chipul întreg calitate. Astfel încât nu trebuie deloc distinse gros-planurile și gros-planurile foarte mari, sau „insertu-rile", care nu ar arăta decât o parte a chipului. În multe cazuri, nu trebuie distinse nici planurile apropiate, americane, și gros-planu-rile. Și de ce oare o parte a corpului, bărbie, stomac sau burtă, ar fi mai parțială, mai spațio-temporală și mai puțin expresivă decât o trăsătură de facialitate intensivă sau un întreg chip reflexiv? De pildă, seria chiaburilor grași din *Linia generală* de Eisenstein. Și de ce n-ar ajunge oare expresia până la lucruri? Există afecte de lucruri. „Tranșantul", „tăiosul" sau, mai degrabă, „străpungătorul" cuțitului lui Jack Spintecătorul nu este mai puțin un afect decât spaima care-i cuprinde trăsăturile, punând până la urmă stăpânire pe întregul său chip. Stoicii arătau că lucrurile însele sunt purtătoare de eveni-mente ideale, care nu se confundă exact cu proprietățile, acțiunile și reacțiunile lor: tăișul unui cuțit.

---

[13] Eisenstein, *Film Form*, pp. 241-242. Eisenstein arată, pe de altă parte, că ceea ce depășește spațiul și timpul nu trebuie considerat ca „supra-istoric": cf. *La non-indifférente Nature*, 10-18, I, pp. 391-393.

Scanned with OKEN Scanner

Afectul e entitatea, adică Puterea [*Puissance*] sau Calitatea. E un exprimat: afectul nu există independent de ceva care îl exprimă, chiar dacă se distinge total de aceasta. Ceea ce-l exprimă este un chip, sau un echivalent de chip (un obiect facializat), sau chiar o propoziție, cum vom vedea mai târziu. Numim „Icoană" ansamblul exprimatului și al expresiei sale, al afectului și al chipului. Există, prin urmare, icoane de trăsătură și icoane de contur, sau mai degrabă orice icoană are acești doi poli: este semnul compoziției bipolare a imaginii-afecțiune. Imaginea-afecțiune este puterea sau calitatea considerate pentru ele însele, ca exprimate. Firește că puterile și calitățile pot să existe și într-un alt mod: ca actualizate, încarnate în stări de lucruri. O stare de lucruri comportă un spațiu-timp determinat, coordonate spațio-temporale, obiecte și persoane, conexiuni reale între toate aceste date. Într-o stare de lucruri care le actualizează, calitatea devine un „quale" al obiectului, puterea devine acțiune sau pasiune, afectul devine senzație, sentiment, emoție sau chiar pulsiune într-o persoană, chipul devine caracter sau mască a persoanei (doar din acest punct de vedere pot să existe expresii mincinoase). Dar atunci nu ne mai aflăm în domeniul imaginii-afecțiune, am intrat în domeniul imaginii-acțiune. Imaginea-afecțiune, în ceea ce o privește, e abstrasă din coordonatele spațio-temporale care ar raporta-o la o stare de lucruri și abstrage, la rândul ei, chipul persoanei căreia îi aparține în starea de lucruri.

C. S. Peirce, a cărei extremă importanță pentru orice clasificare a imaginilor și a semnelor am marcat-o deja, distingea între două tipuri de imagini pe care le numea „primitate" și „secunditate"[14]. Secunditatea era acolo unde existau doi prin sine însuși: ceea ce este așa cum este prin raportare la un al doilea. Tot ceea ce nu există decât opunându-se, prin și într-un duel, aparține prin urmare secundității: efort-rezistență, acțiune-reacție, excitație-răspuns, situație-comportament, individ-mediu... Este categoria Realului, a actualului, a existentului, a individuatului. Și prima figură a secundității este deja aceea în care calitățile-puteri devin „forțe", adică se actualizează în stări de fapt particulare, spații-timpuri determinate,

[14] Cf. Peirce, *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil. A se vedea, în această ediție, indexul și comentariile pe care Gérard Deledalle le-a făcut cu privire la aceste două noțiuni.

Scanned with OKEN Scanner

medii geografice și istorice, agenți colectivi sau persoane individuale. Tocmai aici se naște și se dezvoltă imaginea-acțiune. Dar, oricât de intime ar fi amestecurile concrete, primitatea este o cu totul altă categorie, care trimite la un alt tip de imagine, cu alte semne. Peirce nu ascunde faptul că primitatea e greu de definit, pentru că e mai degrabă simțită decât concepută: ea privește noul din experiență, proaspătul, fugacele și, totuși, eternul. Peirce dă, vom vedea, niște exemple foarte stranii, dar care se reduc la aceasta: sunt calități sau puteri considerate pentru ele însele, fără referire la nimic altceva, independent de orice întrebare cu privire la actualizarea lor. E ceea ce este așa cum este pentru sine și în sine. De exemplu un „roșu", la fel de prezent în propoziția „acesta *nu este* roșu", ca și în „este roșu". Dacă vrem, este o conștiință imediată și instantanee, așa cum este ea implicată de orice conștiință reală care, ea, nu este niciodată nici imediată, nici instantanee. Nu este o senzație, un sentiment, o idee, ci calitatea unei senzații, a unui sentiment sau a unei idei posibile. Primitatea este așadar categoria Posibilului: ea dă o consistență proprie posibilului, exprimă posibilul fără a-l actualiza, dar făcând din el un mod complet. Or, imaginea-afecțiune nu este nimic altceva: este calitatea sau puterea, este potențialitatea considerată pentru ea însăși ca exprimată. Semnul corespondent este prin urmare expresia, nu actualizarea. Maine de Biran vorbise deja de afecțiuni pure, ilocalizabile, dat fiind că sunt lipsite de legătură cu un spațiu determinat, prezente doar sub forma unui „există" [*il y a*], dat fiind că sunt lipsite de legătură cu un eu (durerile unui hemiplegic, imaginile plutitoare ale adormirii, viziunile nebuniei)[15]. Afectul este impersonal și se deosebește de orice stare de lucruri individuată: nu e, totuși, mai puțin *singular* din pricina asta, putând să intre în combinații sau conjuncții singulare cu alte afecte. Afectul este indivizibil și fără părți; dar combinațiile singulare pe care le formează cu alte afecte alcătuiesc la rândul lor o calitate indivizibilă, care nu

[15] Cf. Maine de Biran, *Mémoire sur la décomposition de la pensée*. Este un aspect foarte important și insolit al gândirii lui Maine de Biran. Deledalle marchează foarte bine influența lui Biran asupra lui Peirce: Biran nu este doar primul teoretician al raportului de acțiune „forță-rezistență", care corespunde secundității lui Peirce, ci și inventatorul conceptului de afecțiune pură, care corespunde primității.

Scanned with OKEN Scanner

se va diviza decât schimbându-și natura („dividualul"). Afectul este independent de orice spațiu-timp determinat; dar nu este mai puțin creat într-o istorie care îl produce ca exprimatul și ca expresia unui spațiu și a unui timp, a unei epoci și a unui mediu (tocmai de aceea afectul e „noul" și noi afecte nu încetează să fie create, mai ales prin opera de artă[16]).

Pe scurt, afectele, calitățile-puteri, pot să fie înțelese în două feluri: fie ca actualizate într-o stare de lucruri, fie ca exprimate de un chip, de un echivalent de chip sau de o „propoziție". Acestea sunt secunditatea și primitatea lui Peirce. Orice ansamblu de imagini este alcătuit din primități, secundități și încă din multe alte lucruri. Dar imaginile-afecțiune, în sens strict, nu trimit decât la primitate.

E o concepție fantomatică despre afect, care comportă riscuri: „și când a ajuns de cealaltă parte a podului, fantomele i-au ieșit în întâmpinare...". De obicei, i se recunosc chipului trei funcții: este individualizant (îl distinge sau caracterizează pe fiecare), este socializant (manifestă un rol social), este relațional sau comunicant (asigură nu numai comunicarea între două persoane, ci și, într-o aceeași persoană, acordul interior între caracter și rol). Ei bine, chipul, care prezintă efectiv aceste aspecte în cinema ca și în altă parte, le pierde pe toate trei de îndată ce este vorba de gros-plan. Bergman este, fără îndoială, autorul care a insistat cel mai mult asupra legăturii fundamentale care unește cinematograful, chipul și gros-planul: „Munca noastră începe cu chipul uman [...]. Posibilitatea de a se apropia de chipul uman este originalitatea primă și calitatea distinctivă a cinematografului"[17]. Un personaj și-a abandonat me-

---

[16] Aici ar fi de făcut o altă apropiere. Fenomenologia, mai întâi cu Max Scheler, a degajat noțiunea de *apriori material și afectiv*. Apoi, Mikel Dufrenne a dat acestei noțiuni o extensie și un statut detaliate într-o serie de cărți (*Phénoménologie de l'expérience esthétique*, II, P.U.F., *La notion d'A-priori*, *L'inventaire des A-priori*, Bourgois [*Fenomenologia experienței estetice*, traducere de Dumitru Matei, Meridiane, 1976]), punând problema raportului acestor apriori cu istoria și cu opera de artă: în ce sens există apriori estetice, în ce sens ele sunt totuși create, asemenea cutărui nou sentiment într-o societate sau cutărei nuanțe de culoare la un pictor? Fenomenologia și Peirce nu s-au întâlnit. Ni se pare totuși că Primitatea lui Peirce și acel Apriori material și afectiv al lui Scheler și Dufrenne coincid în multe privințe.

[17] Bergman, in *Cahiers du cinéma*, octombrie 1959.

Scanned with OKEN Scanner

seria, a renunțat la rolul său social; nu mai poate sau nu mai vrea să comunice, se închide într-un mutism aproape total; își pierde chiar individuația, până acolo încât capătă o stranie asemănare cu celălalt, o asemănare prin lipsă sau prin absență. Într-adevăr, aceste funcții ale chipului presupun actualitatea unei stări de lucruri în care anumite persoane acționează și percep. Imaginea-afecțiune le topește, le face să dispară. Recunoaștem un scenariu de Bergman.

Nu există gros-plan al chipului. Gros-planul este chipul, dar chipul în măsura în care, tocmai, a renunțat la tripla sa funcție. Nuditate a chipului mai mare decât aceea a trupurilor, inumanitate mai mare decât aceea a animalelor. Deja sărutul depune mărturie despre nuditatea integrală a chipului, inspirându-i micro-mișcările pe care restul corpului le ascunde. Dar, mai mult decât atât, gros-planul face din chip o fantomă și îl dă pradă fantomelor. Chipul este vampirul, iar literele sunt liliecii săi, mijloacele sale de expresie. În *Comunianții*, „în vreme ce pastorul citește scrisoarea, femeia, în prim-plan, rostește frazele din ea fără să le scrie", iar în *Sonată de toamnă*, „textul scrisorii este repartizat între cea care-l scrie, soțul ei care ia cunoștință de el și destinatara care încă nu a primit scrisoarea"[18]. Chipurile converg, își împrumută amintirile și tind să se confunde. În zadar ne-am întreba, în *Persona*, dacă sunt două persoane care semănau înainte sau care încep să semene, sau, dimpotrivă, o singură persoană care se dedublează. E altceva. Gros-planul doar a împins chipul până în acele zone în care principiul individuației încetează să mai domine. Ele nu se confundă pentru că seamănă, ci pentru că au pierdut individuația, nu mai puțin decât socializarea și comunicarea. E opera gros-planului. Gros-planul nu dedublează un individ și nici nu reunește doi: el suspendă individuația. Atunci, chipul unic și răvășit unește o parte din unul cu o parte din celălalt. În acest punct, el nu mai reflectă și nu mai resimte nimic, ci încearcă doar o spaimă surdă. Absoarbe două ființe și le absoarbe în vid. Iar în vid este el însuși fotograma care arde, cu Spaima ca unic afect: gros-planul-chip este, în același timp, fața și ștergerea ei. Bergman a împins cel mai departe nihilismul chipului, adică raportul său,

[18] Denis Marion, *Ingmar Bergman*, Gallimard, p. 37.

Scanned with OKEN Scanner

în spaimă, cu vidul sau absența, spaima chipului în fața propriului său neant. Într-o bună parte a operei sale, Bergman atinge limita extremă a imaginii-afecțiune, arde icoana, consumă și stinge chipul la fel de sigur ca și Beckett.

Acesta să fie oare inevitabilul drum pe care ne împinge gros-planul ca entitate? Fantomele ne amenință cu atât mai mult cu cât nu vin din trecut. Kafka distingea două linii tehnologice la fel de moderne: pe de o parte, mijloacele de comunicare-translație, care asigură inserarea și cuceririle noastre în spațiu și timp (vapor, automobil, tren, avion...); pe de altă parte, mijloacele de comunicare-expresie, care trezesc fantomele în calea noastră și ne deviază către afecte necoordonate, în afara coordonatelor (scrisorile, telefonul, radioul, toate „parlofoanele" și cinematografele imaginabile...). Nu era o teorie, ci o experiență cotidiană a lui Kafka: de fiecare dată când scriem o scrisoare, o fantomă soarbe săruturile înainte ca ea să ajungă, poate chiar înainte să plece, astfel încât trebuie să scriem deja alta[19]. Dar cum să facem astfel încât cele două serii corelative să nu ajungă la dezastru, una abandonată unei mișcări din ce în ce mai militare și polițienești, care antrenează personaje-manechin în roluri sociale reificate, în caractere împietrite, în timp ce vidul urcă în cealaltă serie, afectând chipurile supraviețuitoare cu una și aceeași spaimă? E deja cazul operei lui Bergman până și în aspectele ei politice (*Rușinea*, *Oul șarpelui*, *Frica*), dar și al școlii germane, care prelungește și înnoiește proiectul unui astfel de cinema al fricii. Din această perspectivă, Wenders încearcă o transplantare și o reconciliere a celor două direcții: „mi-e teamă să-mi fie teamă". Există adesea la el o serie activă în care mișcările de translație se convertesc și se schimbă între ele, tren, automobil, metrou, avion, vapor...; și, interferând fără încetare, fără încetare amestecată, o serie afectivă în care fantomele expresive sunt căutate și găsite, în care ele sunt stârnite cu tiparul, fotografia, cinematograful. Călătoria inițiatică din *Pe firul timpului* trece prin mașinile cu fantome ale vechii tipografii și ale cinematografului ambulant. Călătoria din *Alice în orașe* e scandată

---

[19] Kafka, *Lettres à Milena*, Gallimard, p. 260. [*Scrisori către Milena*, *in* F. Kafka, *Pagini de jurnal și corespondență*, traducere de Mircea Ivănescu, Univers, 1984, p. 386.]

Scanned with OKEN Scanner

de polaroide, până acolo încât imaginile filmului se sting în același ritm, până în momentul când fetița întreabă: „nu mai faci poze?", chiar dacă fantomele riscă atunci să ia altă formă.

Kafka sugera să se facă amestecuri, să se pună mașinile cu fantome pe aparatele de translație: era ceva foarte nou pentru epocă, telefonul într-un tren, poșta pe vapor, cinematograful în avion[20]. Nu avem oare aici și toată istoria cinematografului, camera pe șine, pe bicicletă, aeriană etc.? Și este ceea ce vrea Wenders atunci când asigură pătrunderea celor două serii în primele sale filme. Vom salva imaginea-afecțiune și imaginea-acțiune, de bine de rău și una prin cealaltă... Dar nu există oare încă o altă cale prin care imaginea-afecțiune s-ar salva, împingându-și mai departe propria limită (o cale schițată în *Prietenul american* de Wenders)? Ar trebui ca afectele să formeze combinații singulare, ambigue, neîncetat recreate, în așa fel încât chipurile aflate în raport să se întoarcă unele de la celelalte exact atât cât să nu se topească și să nu se șteargă. Și ar trebui ca mișcarea, la rândul ei, să depășească stările de lucruri, să traseze linii de fugă, exact atât cât să deschidă în spațiu o dimensiune de un alt ordin, favorabilă acestor compuneri de afecte. Așa este imaginea-afecțiune: ea are ca limită afectul simplu al fricii și ștergerea chipurilor în neant. Dar ea are ca substanță afectul compus din dorință și mirare, care îi dă viață, și întoarcerea chipurilor în deschis, în viu [*vif*][21].

---

[20] Cf. sugestiile presante ale lui Kafka în *Lettres à Félice*, I, Gallimard, p. 299. [F. Kafka, *Opere complete*, V: *Scrisori către Felice și corespondență din perioada logodnei*, traducere de Mircea Ivănescu, Univers, 1999, p. 193.]

[21] Un text inedit al lui Michel Courthial, *Le visage*, analizează noțiunea de entitate și toate aspectele chipului care decurg de aici, mai întâi în funcție de Vechiul Testament (ștergerea și întoarcerea, deschisul și închisul), dar și cu trimitere la artă, la literatură, la pictură și la cinema.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VII

Imaginea-afecțiune: calități, puteri, spații oarecare

1

Există Lulu, lampa, cuțitul de pâine, Jack Spintecătorul: persoane pe care le presupunem reale cu caractere individuate și roluri sociale, obiecte cu utilizările lor, conexiuni reale între aceste obiecte și aceste persoane, pe scurt, o întreagă stare de fapt actuală. Dar mai există și strălucirea luminii pe cuțit, tăișul cuțitului în lumină, teroarea și resemnarea lui Jack, înduioșarea lui Lulu. De data aceasta, e vorba de pure calități sau de potențialități singulare, de pure „posibile", într-o oarecare măsură. Bineînțeles, calitățile-puteri se raportează la persoane și la obiecte, la starea de lucruri ca la cauzele lor. Dar e vorba de efecte foarte speciale: toate împreună nu trimit decât la ele însele, constituind exprimatul stării de lucruri, în vreme ce cauzele, în ceea ce le privește, nu trimit decât la ele însele, constituind starea de lucruri. Așa cum spune Balázs, chiar dacă abisul e cauza vertijului, el nu explică expresia acestei stări de lucruri pe chip. Sau, dacă vrem, o explică, dar nu ne face s-o înțelegem: „Abisul deasupra căruia se apleacă cineva explică, poate, expresia sa de frică, dar nu o creează. Căci expresia există chiar și fără justificare, ea nu devine expresie pentru că i s-ar adăuga o situare prin gândire[1]". Bineînțeles, calitățile-puteri au, de asemenea, și un rol anticipator,

[1] Balázs, *L'esprit du cinéma*, Payot, p. 131.

dat fiind că pregătesc evenimentul care se va actualiza în starea de lucruri și o va modifica (lovitura de cuțit, căderea în abis). Dar în ele însele, sau ca exprimate, ele sunt deja evenimentul în dimensiunea sa eternă, în ceea ce Blanchot numește „acea parte a evenimentului pe care împlinirea sa nu poate s-o realizeze"[2].

Oricare ar fi implicațiile lor reciproce, distingem deci două stări ale calităților-puteri, adică ale afectelor: în măsura în care sunt actualizate într-o stare de lucruri individuată și în *conexiunile reale* corespunzătoare (cu cutare spațiu-timp, *hic et nunc*, cutare caractere, cutare roluri, cutare obiecte); în măsura în care sunt exprimate pentru ele însele, în afara coordonatelor spațio-temporale, cu propriile lor singularități ideale și *conjuncțiile* lor *virtuale*. Prima dimensiune constituie esențialul imaginii-acțiune și al planurilor medii; dar cealaltă dimensiune constituie imaginea-afecțiune sau gros-planul. Afectul pur, purul exprimat al stării de lucruri, trimite într-adevăr la un chip care îl exprimă (sau la mai multe chipuri, sau la echivalente, sau la propoziții). Chipul, sau echivalentul, este cel care reunește și exprimă afectul ca entitate complexă, asigurând conjuncțiile virtuale între puncte singulare ale acestei entități (strălucitorul, tăiosul, teroarea, duioșia...).

Afectele nu au individuarea personajelor și a lucrurilor, dar nu se confundă totuși, din această cauză, cu nediferențiatul vidului. Au singularități care intră în topire, de fierbere, de condensare, de coagulare etc. Tocmai de aceea, chipurile care exprimă afecte diverse sau punctele diverse ale aceluiași afect nu se confundă într-o singură spaimă care le-ar șterge (spaima care șterge e doar un caz-limită). Gros-planul suspendă cu adevărat individuația și Roger Leenhardt, în ura sa față de gros-plan, are dreptate să spună că acesta face toate chipurile să semene: toate chipurile nemachiate seamănă cu Falconetti, toate cele machiate, cu Garbo[3]. Dar trebuie reamintit, totuși, că actorul însuși nu se recunoaște în gros-plan (conform unei mărturii a lui Bergman, „am dat drumul mesei de montaj și Liv a spus: ai văzut, Bibi e îngrozitoare! și Bibi a spus la rândul ei: nu, nu sunt eu, tu ești..."). Să spunem, doar, că chipul-gros-plan nu acționează

[2] Blanchot, *L'espace littéraire*, Gallimard, p. 161.
[3] Roger Leenhardt, citat de Pierre Lherminier, *L'art du cinéma*, Seghers, p. 174.

Scanned with OKEN Scanner

nici prin individualitatea unui rol sau a unui caracter, nici chiar prin personalitatea actorului, cel puțin nu direct. Și, totuși, nu toate sunt la fel. Dacă un chip e de natură să exprime cutare singularități și nu altele, o face prin diferențierea propriilor sale părți materiale și prin capacitatea sa de a face să varieze raporturile lor: părți dure și părți moi, umbroase și luminate, mate și strălucitoare, netede și rugoase, frânte și curbe etc. Înțelege, deci, că un chip are vocație pentru un anumit tip de afecte sau de entități mai curând decât pentru altele. Gros-planul face din chip materialul pur al efectului, a sa „hylé". De unde acele stranii împreunări cinematografice în care actrița își împrumută chipul și capacitatea materială a părților sale, în vreme ce regizorul inventează afectul sau forma exprimabilului care le preia și le modelează.

Există prin urmare o compoziție internă a gros-planului, adică un cadraj, un decupaj și un montaj propriu-zis afective. Ceea ce se poate numi compoziție externă este raportul gros-planului cu alte planuri și cu alte tipuri de imagini. Dar compoziția internă este raportul gros-planului fie cu alte gros-planuri, fie cu el însuși, cu elementele și dimensiunile sale. Nu există, de altfel, o mare diferență între cele două cazuri: poate să existe o succesiune de gros-planuri, compactă sau cu intervale, dar și un singur gros-plan poate să pună în valoare succesiv cutare sau cutare trăsătură sau parte a chipului, făcându-ne să asistăm la schimbările lor de raporturi. Și un singur gros-plan poate reuni simultan mai multe chipuri sau părți de chipuri diferite (și nu doar pentru un sărut). El poate, în sfârșit, să comporte un spațiu-timp, în profunzime sau la suprafață, ca și cum l-ar fi smuls coordonatelor din care se abstrage: ia cu sine un fragment de cer, de peisaj sau de apartament, o fâșie de viziune, cu care chipul se compune în putere și în calitate. E ca un scurt-circuit al apropiatului cu îndepărtatul. Gros-planul lui Eisenstein, imensul profil al lui Ivan, în timp ce mulțimea miniaturizată a rugătorilor opune plat propria sa linie sinuoasă unghiurilor ascuțite ale nasului, bărbii și craniului. Gros-plan al lui Oliveira, cele două chipuri de bărbat în vreme ce, în profunzime de data aceasta, calul care a urcat scara prefigurează afectele răpirii din dragoste și ale cavalcadei muzicale. Am văzut, într-adevăr, că nu e deloc nevoie să distingem gros-planul

Scanned with OKEN Scanner

foarte detaliat, gros-planul, planul apropiat sau chiar american, din moment ce gros-planul nu se definește prin dimensiunile sale relative, ci prin dimensiunea sa absolută sau prin funcția sa, care este de a exprima afectul ca entitate. Ceea ce numim compoziție internă a gros-planului se va referi, prin urmare, la elementele următoare: entitatea complexă exprimată, cu singularitățile pe care le presupune; chipul sau chipurile care o exprimă, cu unele sau altele dintre particularitățile materiale diferențiate și cutare raporturi variabile între părți (un chip încremenește sau se înduioșează); spațiul de conjuncție virtuală între singularități, care tinde să coincidă cu chipul, sau care, dimpotrivă, îl depășește; întoarcerea chipului sau a chipurilor, care deschide și descrie acest spațiu.

Toate aceste aspecte sunt legate. În primul rând, „întoarcerea [feței] de la" nu este opusul lui „a se întoarce spre". Amândouă sunt inseparabile: una ar fi mai degrabă mișcarea motoare a dorinței, iar cealaltă, mișcarea reflectantă a admirației. Așa cum arată Courthial, ambele aparțin chipului, dar nu se opun una celeilalte, ci se opun amândouă ideii unui chip nediferențiat, mort și fix, care ar șterge toate chipurile și le-ar conduce în neant. Atâta timp cât există chipuri, ele se rotesc [*tournent*] ca niște planete în jurul astrului fix și, rotindu-se, nu încetează să se întoarcă unele de la altele [*se détournent*]. O foarte mică schimbare de direcție a chipului face să varieze raportul dintre părțile sale dure și părțile sale moi, modificând prin aceasta afectul. Chiar și un chip singur are un coeficient de întoarcere *de la* [*détournement*] și de întoarcere *spre* [*tournement*]. Tocmai prin rotirea-întoarcere, prin întoarcerea *spre*-întoarcerea *de la*, chipul exprimă afectul, creșterea și descreșterea sa, în timp ce ștergerea depășește pragul de descreștere, scufundă afectul în vid, făcând chipul să-și piardă fețele. În *Lulu* de Pabst, chipul lui Jack se întoarce de la cel al femeii, modifică afectul și îl face să crească într-o altă direcție, până la descreșterea brutală în neant. Cinematograful lui Bergman poate să-și găsească finalitatea în ștergerea chipurilor: le va fi lăsat să trăiască, atâta timp cât le trebuia ca să-și desăvârșească strania revoluție, chiar rușinoasă sau plină de ură. Bătrâna exoftalmică e ca soarele negru în jurul căruia se rotește, întorcându-se de la el, eroina din *Față în față*. Servitoarea din *Strigăte și șoapte* își întinde

Scanned with OKEN Scanner

chipul său moale și mut, dar cele două surori nu supraviețuiesc decât rotindu-se în jurul lui și întorcându-se una de la cealaltă; și tocmai întoarcerea mutuală a unei fețe de la cealaltă e cea care constituie supraviețuirea surorilor din *Liniște* și viața șovăielnică a celor două protagoniste din *Persona*[4]. Până în clipa glorioasă când chipurile întoarse unul de la celălalt își recuceresc forța deplină, dincolo de neant și, rotindu-se în jurul mumiei, vor intra într-o conjuncție virtuală care formează un afect la fel de puternic ca o armă traversând spațiul, pârjolind starea de lucruri nedreaptă în loc să le ardă pe ele însele, redând viață vieții primordiale, sub forma unui chip de hermafrodit și a unui chip de copil (*Fanny și Alexander*).

Entitatea exprimată este ceea ce Evul Mediu numea *„complexe significabile"*[5*] al unei propoziții, distinct de starea de lucruri. Exprimatul, adică afectul, este complex deoarece se compune din tot soiul de singularități pe care le reunește uneori și în care se divizează alteori. Tocmai de aceea nu încetează să varieze și să-și schimbe natura, în funcție de reunirile pe care le operează sau de diviziunile pe care le suferă. Acesta este Dividualul, ceea ce nici nu crește, nici nu descrește fără să-și schimbe natura. Ceea ce face unitatea afectului în fiecare moment este conjuncția virtuală asigurată de expresie, chip sau propoziție. Strălucitorul, teroarea, tăiosul, duiosul sunt calități și puteri foarte diferite care uneori se reunesc, alteori se despart. Una este putere sau calitate „de" senzație, alta de sentiment, alta de acțiune, alta, în fine, de stare. Spunem „calitate *de* senzație" etc. deoarece tocmai în senzație sau sentiment etc. se va actualiza calitatea-putere. Totuși, calitatea-putere nu se confundă cu starea de lucruri care o actualizează astfel: strălucitorul nu se confundă cu cutare senzație, nici tăiosul cu cutare acțiune, ci sunt niște pure posibilități, niște pure virtualități care vor fi efectuate în cutare condiții de senzația pe care ne-o dă cuțitul în lumină sau

---

[4] Asupra acestui aspect al gros-planului la Bergman, cf. Claude Roulet, „Une épure tragique", *Cinématographe*, nr. 24, februarie 1977.

[5*] *„Complexe significabile"* (sau „semnificabil prin complex"), teorie elaborată de către filozoful și teologul scolastic Adam de Wodeham (1295-1358), reluată și modificată de către Gregorie din Rimini (1300-1358), conform căreia obiectul științei este o stare de lucruri (cu statut ontologic incert) care nu poate fi exprimată, „semnificată", decât printr-o propoziție (sau complex). (n. red.)

Scanned with OKEN Scanner

de acțiunea pe care cuțitul o săvârșește sub mâna noastră. Cum ar spune Peirce, o culoare ca roșul, o valoare ca strălucitorul, o putere ca tăiosul, o calitate ca tarele sau ca moalele sunt, mai întâi, niște posibilități pozitive care nu trimit decât la ele însele[6]. Tocmai de aceea, în măsura în care se pot separa unele de altele, ele se pot și reuni și pot trimite unele la altele, într-o conjuncție virtuală care, la rândul ei, nu se confundă cu conexiunea reală dintre lampă, cuțit și persoane, chiar dacă respectiva conjuncție se actualizează aici și acum în această conexiune. Trebuie să distingem întotdeauna calitățile-puteri în ele însele, în măsura în care sunt exprimate de un chip, de mai multe chipuri sau de echivalente (imagine-afecțiune de primitate), de aceleași calități-puteri în măsura în care sunt actualizate într-o stare de lucruri, într-un spațiu-timp determinat (imagine-afecțiune de secunditate).

În filmul afectiv prin excelență, *Patimile Ioanei d'Arc* de Dreyer, o întreagă stare de lucruri istorică subzistă, roluri sociale și caractere individuale sau colective, conexiuni reale între ele, Ioana, episcopul, englezul, judecătorii, regatul, poporul, pe scurt, procesul. Dar există și altceva, care nu este exact nici eternitatea, nici supra-istoricul: este „internitatea" [*l'internel*], spunea Péguy. E ca două prezenturi care nu încetează să se încrucișeze și dintre care unul nu încetează să survină, pe când celălalt e deja împlinit. Tot Péguy spunea că noi trecem de-a lungul evenimentului istoric, dar că urcăm în interiorul celuilalt eveniment: primul s-a întrupat de multă vreme, dar al doilea continuă să se exprime și chiar își caută încă o expresie. Este același eveniment, dar din el o parte s-a împlinit profund într-o stare de lucruri, în vreme ce cealaltă parte este cu atât mai mult ireductibilă la orice împlinire. Acest mister al prezentului, la Péguy

---

[6] Peirce, *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil, p. 43: „Există anumite calități sensibile cum ar fi valoarea culorii roșu-violaceu, mirosul de esență de roze, sunetul unui fluier de locomotivă, gustul de chinină, calitatea emoției încercate la contemplarea unei frumoase demonstrații matematice, calitatea sentimentului iubirii etc. Nu vreau să vorbesc despre ce înseamnă să faci acum experiența acestor sentimente, fie direct, fie în memorie sau imaginație; adică a ceva ce implică aceste calități ca pe unul dintre elementele sale. Dar vreau să vorbesc despre calitățile însele care, în ele însele, sunt pure *poate*, nefiind în mod necesar realizate".

Scanned with OKEN Scanner

sau Blanchot, dar și la Dreyer și Bresson, este diferența dintre proces și Patimi, totuși inseparabile. Cauzele active sunt determinate în starea de lucruri; dar evenimentul însuși, afectivul, efectul, își depășește propriile cauze și nu trimite decât la alte efecte, în vreme ce cauzele recad la loc pe partea lor. Este mânia episcopu*lui* și este martiriul Ioan*ei*; dar din roluri și din situații nu se va păstra decât ceea ce trebuie pentru ca afectul să se degajeze și să opereze propriile sale conjuncții, cutare „putere" a mâniei sau a vicleniei, cutare „calitate" de victimă sau martir. A extrage Patimile din proces, a extrage din eveniment acea parte inepuizabilă și fulgurantă care depășește propria sa actualizare, „împlinirea care niciodată nu este ea însăși împlinită". Afectul este ca și exprimatul stării de lucruri, dar acest exprimat nu trimite la starea de lucruri, nu trimite decât la chipurile care-l exprimă și, compunându-se sau separându-se, îi dau o materie proprie mișcătoare. Compus din gros-planuri scurte, filmul a luat asupra sa acea parte a evenimentului care nu se lasă actualizată într-un mediu determinat.

Importantă este și adecvarea mijloacelor tehnice la acest scop. Cadrajul afectiv se servește de gros-planuri *tăioase*. Uneori, buze care urlă sau rânjete știrbe tăiate în masa chipului. Alteori, cadrul taie un chip pe orizontală, pe verticală sau pieziș, oblic. Și mișcările sunt tăiate în curs, racordurile, sistematic false, ca și cum ar trebui rupte niște conexiuni prea reale sau prea logice. Deseori, de asemenea, chipul Ioanei e împins în partea de jos a imaginii, astfel încât gros-planul trage după sine o parte de decor alb, o zonă vidă, un spațiu de cer din care ea își extrage inspirația. Extraordinar document despre întoarcerea chipurilor *spre* și *de la*. Aceste cadre tăioase corespund noțiunii de „decadraj", propusă de Bonitzer pentru a desemna unghiuri insolite care nu se justifică pe deplin prin exigențele acțiunii și ale percepției. Dreyer evită procedeul câmp-contracâmp, care ar menține pentru fiecare chip un raport real cu celălalt, continuând să țină de o imagine-acțiune; el preferă să izoleze fiecare chip într-un gros-plan, care nu este umplut decât în parte, astfel încât poziționarea la dreapta sau la stânga induce direct o conjuncție virtuală care nu mai are nevoie să treacă prin conexiunea reală dintre persoane.

Scanned with OKEN Scanner

Decupajul afectiv, la rândul său, recurge la ceea ce Dreyer însuși numea „gros-planuri fluide". Fără îndoială, camera trece de la gros-plan la planul mediu sau general printr-o mișcare continuă, dar este mai ales vorba de o modalitate de a trata planul mediu sau general *ca* pe niște gros-planuri, prin absența profunzimii și suprimarea perspectivei. Nu numai planul apropiat, ci oricare alt plan poate să capete statutul de gros-plan: distincțiile moștenite de la spațiu tind să se evapore. Suprimând perspectiva „atmosferică", Dreyer face să triumfe o perspectivă propriu-zis temporală sau chiar spirituală: strivind cea de-a treia dimensiune, el pune spațiul cu două dimensiuni în raport imediat cu afectul, cu o a patra și a cincea dimensiune, Timp și Spirit. E sigur că gros-planul, în principiu, poate cuceri sau își poate adăuga fundaluri îndepărtate prin profunzimea de câmp. Dar nu astfel se întâmplă la Dreyer, la care profunzimea, atunci când se adâncește, marchează mai degrabă ștergerea unui personaj. La el, dimpotrivă, tocmai negarea profunzimii și a perspectivei, tocmai planitudinea ideală a imaginii vor permite asimilarea planului mediu sau general cu un gros-plan, punerea în echivalență a unui spațiu sau fond alb cu gros-planul, nu numai într-un film ca *Ioana d'Arc*, în care domină gros-planurile, ci chiar, și mai ales, în filmele în care acestea nu mai domină, nu mai au nevoie să domine, pentru că au „curs" atât de bine încât impregnează dinainte toate celelalte planuri. Totul e pregătit, atunci, pentru montajul afectiv, adică pentru raporturile între tăioase [*coupants*] și fluide [*coulants*], care vor face din toate planurile cazuri particulare de gros-planuri, înscriindu-le sau conjugându-le pe planitudinea unui singur plan-secvență nelimitat de drept (tendința *Ordet* și *Gertrud*)[7].

2

Cu toate că gros-planul extrage chipul (sau echivalentul său) din orice coordonate spațio-temporale, el poate să ducă cu sine

[7] Asupra tuturor acestor puncte, cadraj, decupaj și montaj la Dreyer, cf. Philippe Parrain, *Dreyer. Cadres et mouvements*, *Études cinématographiques*. Și *Cahiers du cinéma*, nr. 65, 1956: „Réflexions sur mon métier", în care Dreyer reclamă „suprimarea" noțiunilor de prim-plan, plan mediu și plan îndepărtat.

Scanned with OKEN Scanner

un spațiu-timp care îi este propriu, o fâșie de viziune, cer, peisaj sau fundal. Și când profunzimea de câmp este cea care dotează gros-planul cu un fundal, când, dimpotrivă, negarea perspectivei și a profunzimii este cea care asimilează planul mediu cu un gros-plan. Dar dacă afectul își decupează în felul acesta un spațiu, de ce n-ar putea el oare s-o facă chiar fără chip și independent de gros-plan, independent de orice referire la gros-plan?

Să luăm *Procesul Ioanei d'Arc* de Bresson, Jean Sémolué și Michel Estève au marcat clar diferențele și asemănările cu *Patimile* lui Dreyer. Marea asemănare este că aici avem de-a face cu afectul ca entitate spirituală complexă: spațiu alb al conjuncțiilor, reunirilor și diviziunilor, parte a evenimentului care nu se reduce la starea de lucruri, misterul acestui prezent reînceput. Totuși, filmul este făcut mai cu seamă din planuri medii, din câmpuri și contracâmpuri; și Ioana este surprinsă mai degrabă în procesul decât în Patimile ei, ca prizonieră care rezistă mai curând decât ca victimă și martir[8]. Desigur, dacă este adevărat că acest proces exprimat nu se confundă cu procesul istoric, el este în sine Pătimire, atât la Bresson cât și la Dreyer, intrând în conjuncție virtuală cu Patimile lui Cristos. Dar, la Dreyer, Patimile apăreau în mod „extatic" și treceau prin chip, prin epuizarea lui, prin întoarcerea lui, prin înfruntarea, de către chip, a limitei. În vreme ce, la Bresson, ele sunt prin ele însele „proces", adică *opriri*, mers și deplasare (*Jurnalul unui preot de țară* accentuează acest aspect al opririlor pe un drum al crucii). Avem de-a face cu construirea spațiului bucată cu bucată, a unui spațiu cu valoare tactilă, în care mâna sfârșește prin a dobândi funcția directoare pe care o are în *Pickpocket*, detronând chipul. Legea acestui spațiu este „fragmentarea"[9]. Mesele și ușile nu sunt date întregi. Camera Ioanei și sala de tribunal, celula condamnatului la moarte nu sunt date în planuri de ansamblu, ci captate succesiv prin niște racorduri care fac din ele o realitate de fiecare dată închisă, dar

[8] Cf. articolele lui Jean Sémolué și Michel Estève în *Jeanne d'Arc à l'écran, Études cinématographiques.*

[9] Bresson, *Notes sur le cinématographe*, Gallimard, pp. 95-96: „Despre FRAGMENTARE: este indispensabilă dacă nu vrem să cădem în REPREZENTARE. A vedea ființele și lucrurile în părțile lor separabile. A izola aceste părți. A le face independente, pentru a li se da o nouă dependență".

Scanned with OKEN Scanner

la infinit. De unde rolul special al decadrajelor. Lumea exterioară însăși nu apare deci diferită de o celulă, ca pădurea-acvariu din *Lancelot du Lac*. E ca și cum spiritul s-ar izbi de fiecare parte ca de un unghi închis, bucurându-se însă de o libertate manuală în racordarea părților. Într-adevăr, racordarea vecinătăților se poate face în multe feluri și depinde de noi condiții de viteză și de mișcare, de valori ritmice, care se opun oricărei determinări prealabile. „O nouă dependență..." Longchamp, Gare de Lyon, în *Pickpocket*, sunt vaste spații de fragmentare, transformate prin niște racorduri ritmice ce corespund afectelor hoțului. Pierderea și mântuirea se joacă pe o masă amorfă ale cărei părți succesive așteaptă de la gesturile noastre sau, mai degrabă, de la spirit, conexiunea care le lipsește. Spațiul însuși a ieșit din propriile sale coordonate, ca și din raporturile sale metrice. Este un spațiu tactil. Prin asta, Bresson poate atinge un rezultat care nu era decât indirect la Dreyer. Afectul spiritual nu mai este exprimat printr-un chip, iar spațiul nu mai are nevoie să fie supus sau asimilat unui gros-plan, tratat ca un gros-plan. Afectul e prezentat acum direct în plan mediu, într-un spațiu capabil să-i corespundă. Și celebra tratare a vocii de către Bergson, vocile albe, nu marchează doar o înstăpânire a discursului indirect liber asupra întregii expresii, ci o potențializare a ceea ce se întâmplă și se exprimă, o adecvare a spațiului la afectul exprimat ca potențialitate pură.

Spațiul nu mai este cutare sau cutare spațiu determinat, ci a devenit *spațiu oarecare*, cu un termen al lui Pascal Auger. Desigur, Bresson nu inventează spațiile oarecare, deși construiește unele, pe cont propriu și în felul său. Auger ar prefera să le caute sursa în cinematograful experimental. Dar s-ar putea spune și că acele spații sunt la fel de vechi ca și cinematograful. Un spațiu oarecare nu este un universal abstract, în orice timp, în orice loc. Este un spațiu perfect singular, care doar și-a pierdut omogenitatea, adică principiul raporturilor sale metrice sau conexiunea propriilor sale părți, astfel încât racordările să se facă într-o infinitate de moduri. Este un spațiu de conjugare virtuală, surprins ca pur loc al posibilului. Ceea ce manifestă, într-adevăr, instabilitatea, eterogeneitatea, absența de legătură a unui asemenea spațiu este o bogăție de potențialuri sau

Scanned with OKEN Scanner

de singularități, care sunt ca un fel de condiții prealabile ale oricărei actualizări, ale oricărei determinări. Tocmai de aceea, atunci când definim imaginea-acțiune prin calitate sau putere în măsura în care sunt actualizate într-un spațiu determinat (stare de lucruri), nu e suficient să-i opunem o imagine-afecțiune care raportează calitățile și puterile la starea preactuală pe care acestea o capătă pe un chip. Spunem acum că există două feluri de semne de imagine-afecțiune sau două figuri ale primității: *pe de o parte, calitatea-putere exprimată de un chip sau de un echivalent al acestuia; iar, pe de altă parte, calitatea-putere expusă într-un spațiu oarecare.* Și poate că a doua e mai fină ca prima, mai aptă să redea nașterea, înaintarea și propagarea afectului. Asta deoarece chipul rămâne o mare unitate ale cărei mișcări, așa cum remarca Descartes, exprimă afecțiuni compuse și amestecate. Celebrul efect Kulešov[10*] se explică nu atât prin asocierea chipului cu un obiect variabil, cât printr-o echivocitate a expresiilor sale, care convin întotdeauna unor afecte diferite. Dimpotrivă, de îndată ce părăsim chipul și gros-planul, de îndată ce luăm în considerare planuri complexe care depășesc distincția prea simplă dintre gros-plan, plan mediu și plan de ansamblu, se pare că intrăm într-un „sistem al emoțiilor" mult mai subtil și mai diferențiat, mai puțin ușor de identificat, capabil să inducă afecte non-umane[11]. Astfel că se întâmplă cu imaginea-afecțiune la fel ca și cu imaginea-percepție: ea ar avea la rândul ei două semne, dintre care unul ar fi doar un semn de compoziție bipolară, iar celălalt, un semn genetic și diferențial. Spațiul oarecare ar fi elementul genetic al imaginii-afecțiune.

[10*] Efectul Kulešov, după numele teoreticianului și cineastului sovietic Lev Kulešov, care în 1922 a demonstrat printr-un experiment că, într-un montaj cinematografic, fiecare imagine le influențează pe celelalte și este influențată de către ele, spectatorul nepercepându-le independent, ci în succesiunea lor. Astfel, un același gros-plan al unui chip inexpresiv va căpăta semnificații diferite în funcție de imaginea care îl precedă. (n. red.)

[11] Aceasta este una dintre tezele esențiale ale cărții lui Bonitzer, *Le champ aveugle*, Cahiers du cinéma-Gallimard: de îndată ce distincțiile prea simple sunt depășite, și planurile devin „ambigue" sau chiar „contradictorii" (ceea ce se întâmplă deja, eminamente, în cazul lui Dreyer), cinematograful cucerește un nou sistem, nu doar de percepție, ci și de emoție.

Scanned with OKEN Scanner

Tânăra schizofrenă încearcă „primele ei senzații de irealitate" în fața a două imagini: aceea a unei colege care se apropie, și al cărei chip crește exagerat (ai crede că-i un leu); aceea a unui câmp de grâu care devine nesfârșit, „imensitate galbenă strălucitoare"[12]. Dacă ne referim la termenii lui Peirce, vom desemna după cum urmează cele două semne ale imaginii-afecțiune: *Icoană* [*Icône*], pentru exprimarea unei calități-puteri printr-un chip, *Calisemn* [*Qualisigne*] (sau *Potisemn* [*Potisigne*]) pentru prezentarea sa într-un spațiu oarecare. Anumite filme ale lui Joris Ivens ne dau o idee despre ce este un calisemn: „*Ploaia* nu este o ploaie determinată, concretă, căzută undeva. Aceste impresii vizuale nu sunt unificate prin reprezentări spațiale sau temporale. Ceea ce e spionat aici cu sensibilitatea cea mai delicată nu este ploaia în realitatea ei, ci modul în care ea apare atunci când, tăcută și continuă, se scurge din frunză în frunză, când oglinda iazului are piele de găină, când o picătură solitară își caută ezitând drumul pe geam, când viața unui oraș mare se oglindește în asfaltul ud... Și chiar când e vorba de un obiect unic, ca *Podul de oțel* din Rotterdam, această construcție metalică se dizolvă în imagini imateriale, cadrate în mii de moduri diferite. Faptul că acest pod poate fi văzut în multe feluri îl face, ca să spunem așa, ireal. El nu ne mai apare ca o creație a unor ingineri urmărind un scop determinat, ci ca o ciudată serie de efecte optice. Sunt niște variații vizuale pe care cu greu ar putea să circule un tren de marfă..."[13] Nu este un concept de pod, dar nu este nici starea de lucruri individuată, definită prin forma sa, prin materia sa metalică, prin utilizările și prin funcțiile sale. E o potențialitate. Montajul rapid al celor șapte sute de planuri face ca vederile diferite să se poată racorda într-o infinitate de moduri și, nefiind orientate unele în raport cu altele, să constituie ansamblul singularităților care se conjugă în spațiul oarecare în care acel pod apare ca pură calitate, acel metal, ca pură putere, Rotterdamul însuși ca afect. Și nici ploaia nu este în mai mare măsură conceptul de ploaie sau starea unui timp și a unui loc ploioase. E un ansamblu de singularități care prezintă ploaia așa cum este ea în sine, pură putere sau calitate care conjugă fără să le abstragă toate ploile posibile, compunând spațiul oarecare

[12] M.-A. Sechehaye, *Journal d'une schizophrène*, P.U.F., pp. 3-5.
[13] Balázs, *Le cinéma*, Payot, p. 167 (și *L'esprit du cinéma*, p. 205).

Scanned with OKEN Scanner

corespunzător. E ploaia ca afect și nimic nu se opune mai mult unei idei abstracte sau generale, chiar dacă nu este actualizat într-o stare de lucruri individuală.

3

Cum să construiești un spațiu oarecare (în studio sau în exterior)? Cum să extragi un spațiu oarecare dintr-o stare de lucruri dată, dintr-un spațiu determinat? Primul mijloc a fost umbra, umbrele: un spațiu umplut de umbre sau acoperit de umbre devine un spațiu oarecare. Am văzut cum operează expresionismul cu întunericul și lumina, fondul negru opac și principiul luminos: cele două puteri se acuplează, se strâng în brațe ca niște luptători și dau spațiului o mare profunzime, o perspectivă îngroșată și deformată, care vor fi umplute cu umbre, fie sub forma tuturor gradelor de clar-obscur, fie sub forma unor striuri alternate și contrastante. Lume „gotică", care înecă sau frânge contururile, dotează lucrurile cu o viață non-organică în care ele își pierd individualitatea și care potențializează spațiul făcând din el ceva nelimitat. Profunzimea e locul luptei, care când atrage spațiul în afundul unei găuri negre, când îl trage spre lumină. Și, bineînțeles, se întâmplă, dimpotrivă, ca personajul să devină straniu și teribil de plat, pe fondul unui cerc luminos sau ca umbra sa să-și piardă orice consistență, în *contre-jour* și pe fond alb; dar aceasta se produce printr-o „inversare a valorilor clare și obscure", printr-o răsturnare de perspectivă care pune profunzimea înainte[14]. Umbra își exercită atunci întreaga sa funcție anticipatoare, prezentând în starea cea mai pură afectul de Amenințare, ca umbra din *Tartuffe*, cea din *Nosferatu* sau cea a preotului peste amanții adormiți, în *Tabu*. Umbra prelungește la infinit. Ea determină, astfel, niște conjuncții virtuale care nu coincid cu starea de lucruri sau cu poziția personajelor care o produc: în *Umbre - o halucinație nocturnă* de Arthur Robison, două mâini nu se împreunează decât prin prelungirea umbrelor lor, o

[14] Bouvier și Leutrat au analizat aceste procedee diferite ale lui Murnau: *Nosferatu*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp. 56-58, 135-137, 149-151. Despre rolul umbrelor în expresionism, cf. Lotte Eisner, *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, ch. VIII (L. E. analizează în mod special *Umbre - o halucinație nocturnă*).

Scanned with OKEN Scanner

femeie nu e mângâiată decât prin umbra mâinilor admiratorilor pe umbra trupului său. Acest film dezvoltă liber conjuncțiile virtuale, arătând chiar ce s-ar întâmpla dacă rolurile, caracterele și starea de lucruri nu s-ar sustrage, în cele din urmă, actualizării afectului-gelozie: ea face afectul cu atât mai independent de starea de lucruri. În spațiul neo-gotic al filmelor de groază, Terence Fisher împinge foarte departe această autonomie a imaginii-afecțiune atunci când îl face pe Dracula să piară țintuit pe sol, dar în conjuncție virtuală cu aripile unei mori arzând care proiectează umbra unei cruci exact la locul supliciului (*Amantele lui Dracula*).

Abstracția lirică este un alt procedeu. Am văzut că ea se definește prin raportul luminii cu albul, dar că umbra păstrează un rol important, chiar dacă, poate, diferit de rolul său în expresionism. Aceasta din pricină că expresionismul dezvoltă un principiu de opoziție, de conflict sau de luptă: lupta spiritului cu întunericul. În vreme ce, pentru susținătorii abstracției lirice, actul spiritului nu este o luptă, ci o alternativă, un *Sau... sau...* fundamental. Umbra, atunci, încetează să mai fie o prelungire la infinit sau, la urma urmei, o inversare. Ea nu mai prelungește la infinit o stare de lucruri, ci exprimă mai degrabă o alternativă între starea de lucruri însăși și posibilitatea, virtualitatea care o depășește. Astfel, Jacques Tourneur rupe cu tradiția gotică a filmului de groază; spațiile sale palide și luminoase, nopțile sale pe fond luminos fac din el un reprezentant al abstracției lirice. În piscina din *Cat People*, atacul nu se vede decât pe umbrele peretelui alb: femeia este oare cea care a devenit leopard (conjuncție virtuală) *sau*, pur și simplu, leopardul a scăpat (conexiune reală)? Iar în *Wodoo* este oare vorba de o moartă vie aflată în slujba preotesei sau de o biată fată influențată de misionară[15]? Nu-i de mirare că ne vedem obligați să citățm reprezentanți foarte diverși ai acestei „abstracții lirice": ei nu sunt cu mult mai diferiți ca expresioniștii între ei și niciodată diversitatea reprezentanților nu a împiedicat consistența unui concept. Ceea ce ni se pare, într-adevăr,

[15] Trimitem, în această privință, la articolul lui Jacques Tourneur din dicționarul *Les classiques du cinéma fantastique* de J.-M. Sabatier, Ed. Balland. Această tendință „alternativă" a filmului de groază, spre deosebire de tendința gotică, nu este independentă de producătorul Lewton și de R.K.O. (cf. Sabatier).

Scanned with OKEN Scanner

esențial în abstracția lirică e că spiritul nu mai e prins într-o luptă, ci e pradă unei alternative. Această alternativă poate să se manifeste sub o formă estetică sau pasională (Sternberg), etică (Dreyer) sau religioasă (Bresson), sau chiar să circule între aceste forme diferite. De pildă, la Sternberg, alegerea pe care eroina trebuie s-o facă între o androgină albă și sclipitoare, înghețată, și o femeie îndrăgostită ori chiar conjugală, poate să nu apară explicit decât în anumite ocazii (*Maroc*, *Viciul blond*, *Shanghai Express*), dar nu e mai puțin prezentă în întreaga operă: *Împărăteasa stacojie* comportă un singur plan împărțit de umbră și acela este chiar planul în care prințesa renunță la dragoste și alege cucerirea rece a puterii. În vreme ce eroina din *Viciul blond* renunță, dimpotrivă, la smokingul alb pentru a regăsi iubirea conjugală și maternă. Și chiar dacă sunt esențialmente senzuale, alternativele lui Sternberg nu sunt în mai mică măsură niște alternative ale spiritului decât acelea, aparent supra-senzuale, ale lui Dreyer sau Bresson[16]. Oricum, numai de pasiune și de afect este vorba, în măsura în care, după cum spune Kierkegaard, credința tot o chestiune de pasiune, de afect este, nimic altceva.

Din raportul său esențial cu albul, abstracția lirică trage așadar două consecințe care accentuează diferența ei față de expresionism: o alternanță de termeni în locul unei opoziții; o alternativă, o alegere a spiritului, în locul unei lupte sau al unei înfruntări. Pe de o parte, este alternanța alb-negru: albul care capturează lumina, negrul acolo unde lumina se oprește, și uneori semi-tonul, griul ca indiscernabilitate care formează un al treilea termen. Alternanțele se stabilesc de la o imagine la alta sau în aceeași imagine. La Bresson, este vorba de alternanțe ritmice, ca în *Jurnalul unui preot de țară* sau chiar în *Lancelot du Lac*, între zi și noapte. La Dreyer, alternanțele ating o înaltă compoziție geometrică, ca un fel de „construcție tonală" și de împărțire în pătrate a spațiului (*Dies irae* și *Ordet*). Pe de altă parte, alternativa spiritului pare să corespundă efectiv alternanței termenilor, binele, răul și incertitudinea sau indiferența, dar într-un

[16] În articolul său din *Arts*, 30 decembrie 1959, Louis Malle a insistat asupra elementelor senzuale din opera lui Bresson, în special din *Pickpocket*. Invers, lui Sternberg i s-ar putea da o interpretare spiritualistă, în special în funcție de *Shanghai Express* (cf. cu marea scenă a rugăciunii).

Scanned with OKEN Scanner

mod foarte misterios. Este, într-adevăr, îndoielnic că „trebuie" să alegem albul. La Dreyer și Bresson, albul celular și clinic are un caracter înspăimântător, monstruos, la fel ca și albul înghețat al lui Sternberg. Albul pe care îl alege *Împărăteasa stacojie* implică o renunțare crudă la valorile intimității, pe care „blonda Venus" le regăsește, dimpotrivă, renunțând la alb. Aceleași valori ale intimității sunt cele pe care eroina din *Dies irae* le găsește, pentru o clipă, în umbra indiscernabilă, în locul albului prezbiterian. Albul care întemnițează lumina nu e cu nimic mai bun decât negrul, care-i rămâne străin. Până la urmă, alternativa spiritului nu vizează niciodată direct alternanța termenilor, chiar dacă aceasta îi servește drept bază[17]. De la Pascal la Kierkegaard se dezvolta o idee foarte interesantă: alternativa nu privește termenii între care trebuie să se aleagă, ci modurile de existență ale celui care alege. Aceasta deoarece există alegeri pe care nu le putem face decât cu condiția să ne convingem că nu avem de ales, fie în virtutea unei necesități morale (Binele, datoria), fie în virtutea unei necesități fizice (starea de lucruri, situația), fie în virtutea unei necesități psihologice (dorința pe care o ai pentru ceva). Alegerea spirituală se face între modul de a fi al celui care alege cu condiția să nu știe și modul de a fi al celui care știe că trebuie să aleagă. E ca și cum ar exista o alegere a alegerii *sau* a non-alegerii. Dacă devenim conștienți de alegere, există prin urmare alegeri pe care nu mai putem să le facem și moduri de a fi pe care nu mai putem să le adoptăm, toate cele pe care le adoptam cu condiția de a ne convinge că „nu aveam de ales". Pariul lui Pascal nu spune altceva: alternanța termenilor este într-adevăr afirmarea existenței lui Dumnezeu, negarea sa și suspendarea sa (îndoială, incertitudine); dar alternativa spiritului este în altă parte, între modul de a fi al celui care „pariază" că Dumnezeu există și modul de a fi al celui care pariază pe non-existență sau care nu vrea să parieze. După Pascal, numai primul are conștiința că este vorba de a alege, ceilalți neputând să aleagă decât cu condiția de a nu ști despre ce este vorba. Pe scurt, alegerea ca determinare spirituală nu are

[17] Despre alternanțe și despre alternativa spiritului, multe elemente de analiză pot fi găsite la Philippe Parrain în legătură cu Dreyer (*ibid.*) și la Michel Estève în legătură cu Bresson (*Robert Bresson*, Seghers).

Scanned with OKEN Scanner

alt obiect decât pe ea însăși: aleg să aleg și prin asta exclud orice alegere făcută în modul de a nu avea de ales. Asta va fi, în esență, ceea ce Kierkegaard numește „alternativă", iar Sartre, „alegere", în versiunea ateistă pe care i-o dă.

De la Pascal la Bresson, de la Kierkegaard la Dreyer se trasează o întreagă linie de inspirație. La autorii din zona abstracției lirice, există o bogată serie de personaje care *sunt* tot atâtea moduri de a fi concrete. Există oamenii albi ai lui Dumnezeu, ai Binelui și ai Virtuții, „cucernicii" lui Pascal, tiranici, ipocriți poate, păzitori ai ordinii în numele unei necesități morale sau religioase. Există oamenii gri ai incertitudinii (ca eroul din *Vampyr* de Dreyer, Lancelot al lui Bresson sau chiar *Pickpocket*, al cărui titlu prevăzut era tocmai *Incertitudine*). Există creaturile răului, numeroase la Bresson (răzbunarea lui Hélène în *Doamnele din Bois de Boulogne*, răutatea lui Gérard din *La întâmplare Balthazar*, furturile din *Pickpocket*, crimele lui Yvon în *Banii*). Și, în jansenismul său extrem, Bresson arată aceeași infamie pe latura faptelor, adică pe latura răului și a binelui: în *Banii*, habotnicul Lucien nu-și va exercita caritatea decât în funcție de mărturia falsă și de furtul pe care și le-a dat drept condiții, în vreme ce Yvon nu se aruncă în crimă decât pornind de la condiția celuilalt. S-ar spune că omul bun începe cu necesitate exact acolo unde ajunge omul rău. Dar de ce n-ar exista oare, mai curând decât o alegere a răului care este încă dorință, o alegere „pentru" rău în deplină cunoștință de cauză? Răspunsul lui Bresson este același cu cel al lui Mefisto la Goethe: noi ăștia, diavoli și vampiri, suntem liberi pentru primul act, dar deja sclavi ai celui de-al doilea. Tocmai asta spune (mai puțin bine) și bunul-simț, la fel ca și comisarul din *Pickpocket*: „nu te oprești", ai ales o situație care deja nu-ți mai permite să alegi. În acest sens, cele trei tipuri anterioare de personaje fac parte din falsa alegere, din acea alegere pe care n-o faci decât cu condiția să negi că există alegere (sau că mai există încă alegere). Înțelegem atunci, din punctul de vedere al abstracției lirice, ce înseamnă alegerea, conștiința alegerii ca determinare spirituală fermă. Nu este alegerea Binelui, dar nici a răului. E o alegere care nu se definește prin ceea ce alege, ci prin puterea pe care o posedă de a putea reîncepe în fiecare clipă, de a se relua pe sine și de se confirma, astfel, prin

Scanned with OKEN Scanner

sine însăși, repunând în joc întreaga miză de fiecare dată. Și chiar dacă această alegere implică sacrificiul persoanei, e un sacrificiu pe care aceasta nu-l face decât cu condiția de a ști că e gata să-l facă de fiecare dată și că-l face în toate dățile (și aici, e vorba de o concepție foarte diferită de cea a expresionismului, pentru care sacrificiul este o dată pentru totdeauna). La Sternberg însuși, adevărata alegere nu este de partea *Împărătesei stacojii*, nici de partea celei care a ales răzbunarea în *Shanghai Gesture*, ci de partea celei care a ales până la sacrificiul de sine, în *Shanghai Express*, cu o singură condiție: aceea de a nu se justifica, de a nu trebui să se justifice, să dea seamă. Personajul adevăratei alegeri s-a găsit pe sine în sacrificiu sau s-a regăsit dincolo de sacrificiul care nu încetează să fie reîncepere, reluare, nou început: la Bresson e vorba de Ioana d'Arc, de condamnatul la moarte, de preotul de țară; la Dreyer, iarăși de Ioana d'Arc, dar și de marea trilogie, Anne din *Dies irae*, Inger din *Ordet* și, în sfârșit, *Gertrud*. Celor trei tipuri precedente trebuie, așadar, să le mai adăugăm un al patrulea: personajul alegerii autentice sau al conștiinței alegerii. De afect, cu adevărat, este vorba; căci dacă ceilalți mențineau afectul ca actualitate într-o ordine sau o dezordine stabilite, personajul adevăratei alegeri ridică afectul la pura sa putere sau potențialitate, ca în iubirea curtenească a lui Lancelot, dar îl și încarnează și îl efectuează cu atât mai bine cu cât distinge în el partea a ceea ce nu se lasă actualizat, de ceea ce depășește orice împlinire (eterna reîncepere). Iar Bresson mai adaugă și un al cincilea tip, un al cincilea personaj: animalul sau Măgarul din *La întâmplare Balthazar*. Având inocența celui care nu e capabil să aleagă, măgarul nu cunoaște decât efectul non-alegerilor sau al alegerilor omului, adică chipul evenimentelor care se împlinește în trupuri și le rănește, fără să poată atinge (dar și fără să poată trăda) partea a ceea ce depășește împlinirea, sau determinarea spirituală. Astfel, măgarul este obiectul preferat al răutății oamenilor, dar și unirea preferențială a lui Cristos, sau a omului alegerii.

Ciudată gândire, acest moralism extrem care se opune moralei, această credință care se opune religiei. Ea nu are nimic de-a face cu Nietzsche, dar multe cu Pascal și cu Kierkegaard, cu un jansenism și cu un reformism (chiar în cazul lui Sartre). Ea țese, între filozofie

Scanned with OKEN Scanner

și cinema, un ansamblu de relații prețioase[18]. Și la Rohmer, tot o întreagă poveste despre moduri de a fi, despre alegeri, despre false alegeri și despre conștiința alegerii este cea care determină seria *Povestirilor morale* (în special *Noaptea mea la Maud*; și, mai recent, *Frumoasa căsătorie* prezintă o fată care alege să se mărite și o strigă sus și tare, tocmai pentru că alege să se mărite în același fel în care ar fi putut să aleagă, într-o altă epocă, să *nu* se mărite, cu aceeași conștiință pascaliană sau cu aceeași revendicare a eternului, a infinitului). De ce au, oare, aceste teme o atât de mare importanță, filozofică și cinematografică? De ce trebuie să insistăm asupra tuturor acestor puncte? Deoarece, în filozofie ca și în cinema, la Pascal ca și Bresson, la Kierkegaard ca și Dreyer, adevărata alegere, cea care constă în a alege alegerea, e susceptibilă să ne redea totul. Ne va face să regăsim totul, în spiritul de sacrificiu, în momentul sacrificiului sau chiar înainte ca sacrificiul să fie efectuat. Kierkegaard spunea: adevărata alegere face ca, abandonându-ne logodnica, ea să ne fie redată prin chiar acest fapt; și ca, sacrificându-și fiul, Avraam să îl regăsească tocmai prin asta. Agamemnon o sacrifică pe fiica sa, Ifigenia, dar din datorie, doar din datorie, alegând să nu aibă de ales. Avraam, dimpotrivă, își va sacrifica fiul, pe care-l iubește mai mult decât pe

---

[18] În a doua jumătate a secolului al XIX-lea, filozofia se străduiește nu doar să-și înnoiască conținutul, ci și să cucerească noi mijloace și forme de expresie, la niște gânditori foarte diferiți care nu au în comun decât faptul de a se simți primii reprezentanți ai unei filozofii a viitorului. E evident la Kierkegaard. (În Franța, această căutare a unor noi forme apare în jurul lui Renouvier și Lequier, într-un grup pe nedrept uitat, în cadrul căruia una dintre temele principale este ideea de alegere.) Pentru a rămâne la Kierkegaard, unul dintre mijloacele care-i sunt proprii este să introducă în meditația sa ceva ce cititorului îi este greu să identifice formal: e un exemplu sau un fragment de jurnal intim sau o poveste, o anecdotă, o melodramă etc.? În *Tratat despre disperare* este vorba, de pildă, despre povestea unui burghez care ia micul dejun și își citește ziarul în familie și dintr-o dată țâșnește la fereastră strigând: „Dați-mi posibil sau mă sufoc!" În *Etape pe drumul vieții*, e povestea contabilului care înnebunește o oră pe zi, și caută o lege care ar capitaliza și fixa asemănarea: într-o zi, a fost la bordel, dar nu a păstrat nicio amintire despre ce s-a întâmplat acolo, „posibilitatea este cea care-l înnebunește...". În *Frică și cutremurare*, este povestirea „Agnes și tritonul", ca un desen animat, din care Kierkegaard oferă mai multe versiuni. Există multe alte exemple. Dar cititorul modern are, poate, mijlocul să dea un nume acestor pasaje insolite: în fiecare caz, e deja un soi de scenariu, un adevărat sinopsis, care apărea astfel pentru prima dată în filozofie și în teologie.

Scanned with OKEN Scanner

sine însuși, numai din alegere și din conștiința alegerii care-l unește cu Dumnezeu dincolo de bine și de rău: atunci, fiul său îi este redat. Este povestea abstracției lirice.

Plecam de la un spațiu determinat al stării de lucruri, făcut dintr-o alternanță alb-negru-gri, alb-negru-gri... Și spuneam: albul marchează datoria sau puterea noastră; negrul, neputința noastră sau setea noastră de rău; griul, incertitudinea noastră, căutarea sau indiferența noastră. După care ne ridicam până la alternativa spiritului, aveam de ales între feluri de a fi: unele, alb, negru sau gri, implicau că nu aveam de ales (sau că nu mai aveam de ales); dar numai un altul implica faptul că alegem să alegem, sau că aveam conștiința alegerii. Pură lumină imanentă sau spirituală, dincolo de alb, de negru și de gri. Abia ce atingem această lumină, că ea ne și redă totul. Ne redă albul, dar care nu mai întemnițează lumina; ne redă, prin chiar acest fapt, și negrul, care nu mai este încetarea luminii; ne redă chiar și griul, care nu mai este incertitudinea sau indiferența. Am atins un spațiu spiritual în care ceea ce alegem nu se mai distinge de alegerea însăși. Abstracția lirică se definește prin aventura luminii și a albului. Dar tocmai episoadele acestei aventuri sunt cele care fac ca, mai întâi, albul care întemnițează lumina să alterneze cu negrul unde ea se oprește; și, apoi, ca lumina să fie eliberată într-o alternativă, care ne restituie albul *și* negrul. Am trecut, pe loc, de la un spațiu la celălalt, de la spațiul fizic la spațiul spiritual care ne redă o fizică (sau o metafizică). Primul spațiu e celular și închis, dar nici al doilea nu e diferit, e același în măsura în care doar a găsit deschiderea spirituală care depășește toate obligațiile sale formale și toate constrângerile sale materiale, printr-o evadare de fapt sau de drept. Tocmai asta sugera și Bresson, prin al său principiu al „fragmentării": trecem de la un ansamblu închis, pe care îl fragmentăm, la un întreg spiritual deschis pe care-l creăm sau îl recreăm. Sau Dreyer: Posibilul a deschis spațiul ca dimensiune a spiritului (a patra sau a cincea dimensiune). *Spațiul nu mai este determinat, a devenit spațiu oarecare identic cu puterea spiritului,* cu decizia spirituală mereu reînnoită: tocmai această decizie constituie afectul, sau „auto-afectarea", și ia asupra sa racordarea părților.

Scanned with OKEN Scanner

Tenebrele și lupta spiritului, albul și alternativa spiritului: acestea sunt primele două procedee prin care spațiul devine spațiu oarecare și se ridică la puterea spirituală a luminosului. Ar mai trebui luat în considerare și un al treilea procedeu, culoarea. Nu mai e vorba de spațiul tenebros al expresionismului, nici de spațiul alb al abstracției lirice, ci spațiul-culoare al colorismului. La fel ca în pictură, distingem colorismul de monocromie sau de policromie, care, deja la Griffith sau la Eisenstein, făceau doar o imagine colorată, precedând imaginea-culoare.

În anumite privințe, întunericul expresionist și albul liric jucau rolul culorilor. Dar adevărata imagine-culoare constituie un al treilea mod al spațiului oarecare. Formele principale ale acestei imagini, culoarea-suprafață a marilor straturi uniforme, culoarea atmosferică ce le impregnează pe toate celelalte, culoarea-mișcare care trece de la un ton la altul, își au, poate, originea în comedia muzicală și în aptitudinea ei de a degaja dintr-o stare de lucruri convențională o lume virtuală nelimitată. Dintre aceste trei forme, doar culoarea-mișcare pare să aparțină cinematografului, celelalte fiind deja pe deplin puteri ale picturii. Totuși, imaginea-culoare a cinematografului ni se pare că se definește printr-o altă caracteristică, chiar dacă împarte această caracteristică cu pictura, dându-i însă o greutate și o funcție diferite. E vorba de caracterul *absorbant*. Formula lui Godard, „nu e sânge, e roșu", este formula colorismului însuși. Spre deosebire de o imagine doar colorată, imaginea-culoare nu se raportează la un obiect sau altul, ci absoarbe tot ce poate: e puterea [*puissance*] care pune stăpânire pe tot ce-i iese în cale sau calitatea comună unor obiecte total diferite. Există un simbolism al culorilor, dar el nu constă într-o corespondență între o culoare și un afect (verdele și speranța...). Culoarea este, dimpotrivă, afectul însuși, adică conjuncția virtuală a tuturor obiectelor pe care le captează. I se întâmplă lui Ollier să spună că filmele lui Agnès Varda, în special *Fericirea*, „absorb", și nu absorb doar spectatorul, ci personajele însele și situațiile, prin niște mișcări complexe afectate de culori complementare[19]. Iar acest lucru era deja adevărat în ceea ce privește la *Tăișul scurt* (*La pointe courte*),

[19] Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp. 211-218 (și p. 217: „alienare prin culoare").

Scanned with OKEN Scanner

în care albul și negrul erau tratate ca și cum ar fi fost complementare, unde albul se înstăpânea peste partea femeiască, peste munca albă, dragostea și moartea albe, în vreme ce negrul lua în stăpânire partea bărbatului, iar cei doi protagoniști ai „cuplului abstract" trasau vorbind spațiul de alternativă sau de complementaritate. Această compoziție este cea care atinge în *Fericirea* o perfecțiune coloristă, prin complementaritatea violetului mov cu portocaliul auriu și prin absorbirea succesivă a personajelor în spațiul de mister ce corespunde culorilor. Or, dacă în acest caz continuăm să invocăm autori foarte diferiți pentru a degaja mai bine validitatea eventuală a unui concept, trebuie spus că, încă de la începutul unui cinema total al culorii, Minnelli a făcut din absorbție puterea propriu-zis cinematografică a acestei noi dimensiuni a imaginii. De unde, la el, rolul visului: visul nu este decât forma absorbantă a culorii. Opera lui, în comedia muzicală dar și în oricare alt gen, avea să urmărească tema sfâșietoare a unor personaje literalmente absorbite de propriul lor vis și, mai ales, de visele și de trecutul altora (*Yolanda*, *Piratul*, *Gigi*, *Melinda*), de visul de putere al Altuia (*Vrăjiții*). Și Minnelli atinge desăvârșirea cu *Cei patru cavaleri ai Apocalipsei*, când ființele sunt absorbite de coșmarul războiului. În toată opera sa, visul devine spațiu, dar asemenea unei pânze de păianjen ale cărei locuri sunt făcute nu atât pentru visătorul însuși, cât pentru prăzile vii pe care le atrage. Iar dacă stările de lucruri devin mișcare de lume, dacă personajele devin figuri de dans, acest fapt nu poate fi separat de splendoarea culorilor și de funcția lor absorbantă, aproape carnivoră, devoratoare, distrugătoare (așa cum se întâmplă în cazul rulotei de un galben aprins din *The long, long Trailer*). E just că Minnelli s-a confruntat cu subiectul capabil să exprime cel mai bine această aventură fără întoarcere: ezitarea, frica și respectul cu care Van Gogh se apropie de culoare, descoperirea sa și splendoarea creației sale, propria sa absorbție în ceea ce creează, absorbția ființei și a rațiunii sale în galben (*Van Gogh*[20]).

---

[20] În fișa despre Minnelli din *Dossiers du cinéma*, Tristan Renaud menționează constant un fenomen de absorbție: „Ciocnirea neașteptată a două lumi, lupta lor și triumful, sau absorbirea unuia de către celălalt..." Se vor consulta articolele lui Jean Douchet care analizează tema distrugerii și a devorării la Minnelli:

Scanned with OKEN Scanner

Antonioni, un altul dintre cei mai mari coloriști ai cinematografului, se va servi de culorile reci duse până la limita plenitudinii și a intensificării lor pentru a depăși funcția absorbantă, care menținea încă personaje și situații transformate în spațiul unui vis sau al unui coșmar. Cu Antonioni, culoarea poartă spațiul până la vid și șterge ceea ce a absorbit. Bonitzer spune: „De la *L'avventura*, marea căutare a lui Antonioni este planul vid, planul dezlocuit. La sfârșitul *Eclipsei*, toate planurile parcurse de cuplu sunt revăzute și corectate de vid, cum indică titlul filmului. [...] Antonioni caută deșertul: *Deserto rosso*, *Zabriskie Point*, *Professione reporter* [...] [care] se încheie cu un travling înainte spre câmpul gol, într-o îmbinare de parcursuri nesemnificative, la limita non-figurativului. Obiectul cinematografului lui Antonioni este să ajungă la non-figurativ, printr-o aventură al cărei sfârșit este eclipsa chipului, ștergerea personajelor"[21] Desigur, de multă vreme izbutise cinematograful să obțină mari efecte de rezonanță, operând confruntarea unuia și aceluiași spațiu, o dată populat, altă dată gol (în special Sternberg, în *Îngerul albastru* de pildă, cu loja Lolei sau cu sala de clasă). La Antonioni însă, ideea capătă o amploare necunoscută și culoarea e cea care conduce confruntarea. Ea este cea care ridică spațiul la puterea vidului, după ce s-a săvârșit partea a ceea ce poate să se realizeze în eveniment. Spațiul nu iese de aici depotențializat, ci, dimpotrivă, cu atât mai încărcat de potențial. Există, aici, în același timp o asemănare și o opoziție față de Bergman: Bergman depășea imaginea-acțiune spre instanța afectivă a gros-planului sau a chipului pe care-l confrunta cu vidul. La Antonioni însă, chipul dispare în același timp cu personajul și cu acțiunea, iar instanța afectivă este cea a spațiului oarecare pe care Antonioni o împinge, la rândul său, până la vid.

Mai mult decât atât, se pare că spațiul oarecare capătă aici o altă natură. Nu mai este, ca înainte, un spațiu care se definește prin niște părți a căror racordare și orientare nu sunt determinate dinainte, putând fi făcute într-o infinitate de feluri. Acum este un ansamblu

---

Objectif 64, februarie 1964, și *Cahiers du cinéma*, nr. 150, ianuarie 1964 („flori otrăvitoare sau carnivore...").

[21] Bonitzer, *ibid.*, p. 88 (Bonitzer stabilește o comparație cu Bergman).

Scanned with OKEN Scanner

amorf care a eliminat ceea ce se întâmpla și acționa în el. E o extincție sau o dispariție, dar care nu se opune elementului genetic. Se vede foarte clar că cele două aspecte sunt complementare și în presupoziție reciprocă: ansamblul amorf este, într-adevăr, o colecție de locuri și de amplasamente care coexistă independent de ordinea temporală care merge de la o parte la alta, independent de racordurile și de orientările pe care li le dădeau personajele și situația dispărute. Există, deci, două stări ale spațiului oarecare sau două feluri de „calisemne", calisemne de deconectare și calisemne de vacuitate. Dar despre aceste două stări întotdeauna implicate una în alta, s-ar zice doar că una e „înainte", iar alta e „după". Spațiul oarecare își păstrează una și aceeași natură: nu mai are coordonate, este un pur potențial, expune doar Puteri și Calități pure, independent de stările de lucruri sau de mediile care le actualizează (care le-au actualizat sau care le vor actualiza, sau nici una, nici alta, puțin contează).

Umbrele, alburile și culorile sunt apte așadar să suscite și să constituie spații oarecare, *spații deconectate* sau *vidate*. Dar, cu toate aceste mijloace și multe altele încă, am putut să asistăm, după război, la o proliferare a unor astfel de spații, atât în decoruri cât și în exterioare, sub diverse influențe. Prima, independentă de cinema, era situația de după război, cu orașele demolate sau în reconstrucție, terenurile virane, bidonvilurile și, chiar acolo pe unde nu trecuse războiul, țesuturile urbane „dediferențiate", cu vastele locuri dezafectate, docuri, antrepozite, grămezi de grinzi și de fierărie. O alta, mai interioară, cum vom vedea, venea dintr-o criză a imaginii-acțiune: personajele se găseau din ce în ce mai puțin în situații senzorimotoare „motivante", ci mai curând într-o stare de plimbare, de promenadă sau de rătăcire care definea niște *situații optice și sonore pure*. Imaginea-acțiune tindea atunci să explodeze, în timp ce locurile determinate se estompau, lăsând să se extindă spații oarecare în care se dezvoltau afectele moderne de frică, de detașare, dar și de prospețime, de viteză extremă și de așteptare interminabilă.

Și, în primul rând, dacă neorealismul italian se opunea realismului era tocmai pentru că rupea cu coordonatele spațiale, cu vechiul realism al locurilor, tulburând reperele motoare (ca în mlaștinile

Scanned with OKEN Scanner

sau în fortăreața din *Paisa* de Rossellini), sau constituia „abstracte" vizuale (uzina din *Europe 51*) în spații indefinite lunare[22]. Și Noul Val francez, de asemenea, rupea planurile, ștergea determinarea lor spațială distinctă în avantajul unui spațiu non-totalizabil: de exemplu, apartamentele neterminate ale lui Godard permiteau discordanțe și variații, precum toate felurile de a trece printr-o ușă fără panou, care căpătau o valoare aproape muzicală și serveau drept acompaniament afectului (*Disprețul*). Straub construia uimitoare planuri amorfe, spații geologice deșertice, evazive sau scobite, teatre goale ale operațiunilor care au avut loc în ele[23]. Școala germană a fricii, în special cu Fassbinder și Daniel Schimd, își elabora exterioarele ca niște orașe-deșerturi, interioarele dedublate în oglinzi, cu minimum de repere și o multiplicare a punctelor de vedere fără racord (*Violanta* de Schimd). Școala de la New York impunea o vedere orizontală a orașului, la nivelul solului, în care evenimentele luau naștere pe trotuar și nu mai aveau ca loc decât un spațiu dediferențiat, ca la Lumet. Sau, și mai bine, Cassavetes, care începuse cu filme dominate de chip și de gros-plan (*Shadows*, *Faces*), construia spații deconectate, cu puternică încărcătură afectivă (*Balul netrebnicilor*, *Balada celor fără de speranță*). El trecea, astfel, de la un tip al imaginii-afecțiune la altul. Și asta deoarece problema care se punea era de a descompune spațiul, atât în funcție de un chip care se abstrage din coordonatele spațio-temporale, cât și de un eveniment care își depășește oricum actualizarea, fie pentru că întârzie și se dizolvă, fie, dimpotrivă, pentru că se produce prea repede[24]. În *Gloria*, eroina are așteptări lungi, dar nici nu are timp să se întoarcă, urmăritorii ei sunt deja

---

[22] Despre spațiul neorealist, cf. două articole importante ale lui Sylvie Trosa și, respectiv, Michel Devillers, in *Cinématographe*, nr. 42 și 43, decembrie 1978 și ianuarie 1979.

[23] Jean Narboni, „Là", Serge Daney, „Le plan straubien", *Cahiers du cinéma*, nr. 275, aprilie 1977, și nr. 305, noiembrie 1979.

[24] Cf. o analiză a spațiului fără repere și fără coordonate la Cassavetes, făcută de Philippe de Lara, *Cinématographe*, nr. 38, mai 1978. În general, colaboratorii acestei reviste sunt cei care au împins cel mai departe descoperirea și analiza acestor spații deconectate, cu părți neracordate și neorientate: pentru Rossellini, pentru Cassavetes, dar și pentru Lumet (Dominique Rinieri, nr. 74), pentru Schmid (Nadine Tasso, nr. 43). *Cahiers du cinéma* au ales, mai degrabă, celălalt pol, cel al spațiilor golite.

Scanned with OKEN Scanner

acolo, ca și cum ar fi fost instalați dintotdeauna, sau mai curând ca și cum locul însuși și-ar fi schimbat brusc coordonatele, n-ar mai fi fost același loc, chiar dacă se afla în continuare în același punct al spațiului oarecare. De data aceasta, spațiul gol s-a umplut dintr-o dată.

Va mai trebui să revenim asupra unora dintre aceste puncte. Dar această proliferare a spațiilor oarecare își are, poate, una dintre origini, cum spune Pascal Auger, în cinematograful experimental care rupe cu nararea acțiunilor și cu perceperea unor locuri determinate. Dacă este adevărat că cinematograful experimental tinde spre o percepție de dinainte de oameni (sau de după ei), el tinde și către un corelat al acesteia, adică spre un spațiu oarecare, debarasat de coordonatele sale umane. *Regiunea centrală* de Michael Snow nu ridică percepția la universala variație a unei materii brute și sălbatice fără să extragă din ea și un spațiu fără repere, în care solul și cerul, orizontala și verticala se schimbă unele în altele. Neantul însuși e deturnat către ceea ce iese din el sau recade în el, elementul genetic, percepția proaspătă sau evanescentă, care potențializează un spațiu nereținând din el decât umbra sau povestirea evenimentelor umane. În *Lungime de undă*, Snow se folosește de un zoom de patruzeci și cinci de minute pentru a explora o încăpere în lungime, de la un capăt la celălalt, până la peretele pe care se găsește afișată o fotografie a mării: din această încăpere, el extrage un spațiu potențial, ale cărui putere și potențialitate le epuizează progresiv[25]. Câteva fete vin să asculte radioul, auzim un om urcând scările și prăbușindu-se la pământ, dar zoom-ul l-a depășit deja, lăsând locul unei fete care povestește evenimentul la telefon. O fantomă a fetei, în supraimpresiune negativă, dublează scena, în vreme ce zoom-ul continuă până la imaginea finală a mării pe peretele în sfârșit atins. Spațiul reintră în marea vidă. Toate elementele precedente ale spațiului oarecare, umbrele, alburile, culorile, înaintarea inexorabilă, inexorabila reducere, epura, părțile deconectate, ansamblul vid: totul intervine aici în ceea ce definește, după Sitney, „filmul structural".

---

[25] P. A. Sitney descrie și comentează acest film, „Le film structurel", în *Cinéma, théorie, lectures* („Această intuire a spațiului și, implicit, a cinematografului ca potențialitate este o axiomă a filmului structural. Încăperea este întotdeauna locul posibilului pur...", p. 342).

Scanned with OKEN Scanner

Agatha și lecturile ei nesfârșite de Marguerite Duras urmează o structură asemănătoare, impunându-i necesitatea unei povești sau, mai degrabă, a unei lecturi (a citi imaginea, nu doar a o vedea). E ca și cum camera ar pleca din fundul unei mari încăperi goale, dezafectate, în care cele două personaje nu vor fi decât propria lor fantomă, propria lor umbră. La polul opus se află plaja goală, către care dau ferestrele. Timpul în care camera se deplasează din fundul încăperii până la ferestre și plajă, cu opriri și reporniri, este tocmai timpul povestirii. Iar povestirea însăși, imaginea-sunet, unește un timp de după și un timp dinainte, trecând de la unul la celălalt: un timp de după oameni, dat fiind că povestirea redă povestea deja încheiată a unui cuplu primordial și un timp dinainte de oameni, când nicio prezență nu venea să tulbure plaja. De la unul la celălalt, o lentă celebrare a afectului, aici incestul fratelui cu sora.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL VIII

De la afect la acțiune: imaginea-pulsiune

1

Atunci când calitățile și puterile sunt privite ca actualizate într-o stare de lucruri, în medii determinabile geografic și istoric, intrăm în domeniul imaginii-acțiune. Realismul imaginii-acțiune se opune idealismului imaginii-afecțiune. Și totuși, între cele două, între primitate și secunditate, există ceva care este ca un fel de afect „degenerat" sau de acțiune „embrionară". Nu mai este imagine-afecțiune, dar nu este încă imagine-acțiune. Prima, am văzut, se dezvoltă în cuplul Spații oarecare-Afecte. A doua se va dezvolta în cuplul Medii determinate-Comportamente. Dar, între cele două, întâlnim un cuplu ciudat: Lumi originare-Pulsiuni elementare. O lume originară nu este un spațiu oarecare (chiar dacă poate să semene cu acesta), pentru că nu apare decât în adâncul mediilor determinate; dar nu este nici un mediu determinat, care doar derivă din lumea originară. O pulsiune nu este un afect, pentru că este o impresie, în sensul cel mai tare, și nu o expresie; dar ea nu se confundă nici cu sentimentele sau emoțiile care regularizează sau dereglează un comportament. Or, trebuie să recunoaștem că acest nou ansamblu nu este un simplu intermediar, un loc de trecere, ci că posedă o consistență și o autonomie perfecte, care fac chiar ca imaginea-acțiune să rămână neputincioasă în a-l reprezenta, iar imaginea-afecțiune, neputincioasă în a ne face să-l simțim.

Scanned with OKEN Scanner

Fie o casă, un ținut, o regiune. Acestea sunt niște medii reale de actualizare, geografice și sociale. S-ar zice însă că, întreg sau parte, ele comunică din interior cu niște lumi originare. Lumea originară se poate recunoaște la fel de bine prin artificialitatea decorului (un principat de operetă, o pădure sau o mlaștină de studio) sau prin autenticitatea unei zone prezervate (un deșert adevărat, o pădure virgină). O recunoaștem după caracterul ei inform: e un adânc pur sau, mai curând, un afund alcătuit din materii ne-formate, schițe sau bucăți, traversat de funcții non-formale, acte sau dinamisme energice care nu trimit nici măcar la niște subiecți constituiți. Personajele sunt acolo ca niște fiare, omul de salon, o pasăre de pradă, amantul, un țap, săracul, o hienă. Și nu pentru că ar avea forma și comportamentul acestora, ci pentru că actele lor sunt prealabile oricărei diferențieri între om și animal. Sunt niște bestii umane. Iar pulsiunea nici nu e altceva: este energia care înșfacă bucăți în lumea originară. Pulsiuni și bucăți sunt strict corelative. Desigur, pulsiunilor nu le lipsește inteligența: ele au chiar o inteligență diabolică ce face ca fiecare să-și aleagă partea, să-și aștepte vremea, să-și suspende gestul și să împrumute schițele de formă în care își va putea duce cel mai bine la îndeplinire fapta. Iar lumii originare nu-i lipsește nicio lege care-i să-i dea consistență. Este, mai întâi, lumea lui Empedocle, făcută din schițe și din bucăți, din capete fără gât, ochi fără frunte, brațe fără umeri, gesturi fără formă. Dar este și ansamblul care reunește totul, nu într-o organizare, ci făcând să conveargă toate părțile într-un imens câmp de gunoaie sau într-o mlaștină și toate pulsiunile, într-o mare pulsiune de moarte. Lumea originară este așadar în același timp început radical și sfârșit absolut; și, în sfârșit, ea îl leagă pe unul de celălalt, îl pune pe unul în celălalt, urmând o lege care este aceea a *celei mai mari pierderi*. Astfel, este o lume de o violență cu totul specială (din anumite puncte de vedere, este răul radical); dar are meritul că determină apariția unei imagini originare a timpului, cu începutul, sfârșitul și panta ei, toată cruzimea lui Cronos.

Este naturalismul. Acesta nu se opune realismului, ci, din contră, îi accentuează trăsăturile prelungindu-le într-un suprarealism aparte. Naturalismul, în literatură, este esențialmente Zola: el este cel care a avut ideea să dubleze mediile reale cu lumi originare. În fiecare

Scanned with OKEN Scanner

dintre cărțile sale, el descrie un mediu precis, dar îl și *epuizează* și-l restituie lumii originare: tocmai din această sursă superioară provine forța sa de descriere realistă. Mediul [*le milieu*] real, actual, este mediumul [*le médium*] unei lumi care se definește printr-un început radical, un sfârșit absolut, o linie de pantă mai mare.

Și tocmai acesta e esențialul: cele două nu se lasă separate, nu se încarnează în mod distinct. Lumea originară nu există independent de mediul istoric și geografic care îi servește drept medium. Mediul este cel care primește un început, un sfârșit și, mai ales, o pantă. Iată de ce pulsiunile sunt *extrase* din comportamente reale care au curs într-un mediu determinat, din pasiunile, sentimentele și emoțiile pe care oamenii reali le încearcă în respectivul mediu. Iar bucățile sunt *smulse* obiectelor efectiv formate în mediu. S-ar spune că lumea originară nu apare decât atunci când se supraîncarcă, se îngroașă și se prelungesc liniile invizibile care decupează realul, care dezarticulează comportamentele și obiectele. Acțiunile sunt depășite către acte primordiale care nu le compuneau, obiectele, către bucăți care nu le vor reconstitui, persoanele, către energii care nu le „organizează". În același timp: lumea originară nu există și nu operează decât în adâncul unui mediu real, necontând decât prin imanența ei față de acest mediu, căruia îi dezvăluie violența și cruzimea; dar și mediul nu se prezintă ca real decât în imanența sa față de lumea originară, are statutul unui mediu „derivat" care primește de la lumea originară o temporalitate ca destin. Trebuie ca acțiunile și comportamentele, persoanele și obiectele să ocupe mediul derivat și să se dezvolte în el, în vreme ce pulsiunile și bucățile populează lumea originară care atrage întregul după sine. Tocmai de aceea își merită autorii naturaliști numele nietzschean de „medici ai civilizației". Ei pun diagnosticul civilizației. Imaginea naturalistă, imaginea-pulsiune, are, într-adevăr, două semne: simptomele și idolii sau fetișurile. Simptomele sunt prezența pulsiunilor în lumea derivată, iar idolii sau fetișurile, reprezentarea bucăților. E lumea lui Cain și sunt semnele lui Cain. Pe scurt, naturalismul trimite simultan la patru coordonate: lume originară-mediu derivat, pulsiuni-comportamente. Imaginați-vă o operă în care mediul derivat și lumea originară sunt cu adevărat distincte și bine separate:

Scanned with OKEN Scanner

chiar dacă au tot soiul de corespondențe, nu este vorba de o operă naturalistă[1].

Naturalismul a avut doi mari creatori în cinema, Stroheim și Buñuel. La ei, inventarea lumilor originare poate să apară sub forme localizate foarte diverse, artificiale sau naturale: la Stroheim, vârful muntelui din *Soți orbi*, coliba vrăjitoarei din *Femeile nebune*, palatul din *Queen Kelly*, mlaștina din episodul african al aceluiași film, deșertul de la sfârșitul lui *Rapacitate*; la Buñuel, jungla de studio din *Moartea din grădina aceasta*, salonul din *Îngerul exterminator*, deșertul cu coloane din *Simon*, bolovănișul din *Vârsta de aur*. Chiar localizată, lumea originară nu e mai puțin locul debordant unde se petrece întregul film, adică lumea care se dezvăluie în adâncul mediilor sociale atât de puternic descrise. Căci Stroheim și Buñuel sunt niște realiști: niciodată mediul n-a fost descris cu atâta violență și cruzime, cu dubla sa repartiție socială „săraci-bogați", „oameni de bine-oameni de rău". Dar, tocmai, ceea ce dă descrierii lor o asemenea forță este modul lor de a-i raporta trăsăturile la o lume originară care vuiește în adâncul tuturor mediilor, care continuă sub ele. Această lume nu există independent de mediile determinate, ci, invers, le face să existe cu niște caracteristici și niște trăsături care vin mai de sus sau, mai degrabă, dintr-un adânc încă și mai teribil. Lumea originară este un început de lume, dar și un sfârșit de lume, și panta irezistibilă de la unul la celălalt: ea trage după sine mediul, făcând din el un mediu închis, absolut închis, sau deschizându-l asupra unei speranțe incerte. Groapa de gunoi sau cadavrul vor fi zvârlite, aceasta este imaginea comună din *Femeile nebune* și din *Los Olvidados*. Mediile nu încetează să iasă din lumea originară și să se întoarcă în ea; și abia ce ies, ca niște schițe deja condamnate,

---

[1] De pildă, *Cocina* de Pasolini separă lumea originară antropofagică și mediul derivat al cocinei în două părți clar delimitate: o astfel de operă nu este naturalistă (și Pasolini detesta naturalismul, despre care avea voit o concepție foarte plată). În schimb, se poate întâmpla, în domeniul cinematografului ca și în altă parte, ca lumea originară să constituie prin ea însăși mediul derivat presupus real: e cazul filmelor preistorice cum ar fi *Războiul focului* de Annaud și al multor filme de groază sau science-fiction. Asemenea filme aparțin naturalismului. În literatură, Rosny aîné, autorul *Războiului focului*, este cel care a deschis naturalismul în dubla direcție a romanului preistoric și a romanului science-fiction.

Scanned with OKEN Scanner

deja șterse, că se și întorc în ea și mai definitiv, dacă nu primesc mântuirea, care nu poate să vină, ea însăși, decât tocmai de la această întoarcere la origini. E mlaștina din episodul african din *Queen Kelly* și, mai ales, din cine-romanul *Poto-Poto*, în care amanții suspendați, legați față în față, așteaptă urcarea crocodililor: „Aici, [...] latitudinea este zero. [...] Aici, [...] nu există tradiție, precedent. Aici, [...] fiecare acționează în funcție de impulsul de moment [...] și face ceea ce Poto-Poto îl împinge să facă. [...] Poto-Poto este singura noastră lege. [...] Și este și călăul nostru. [...] Suntem toți condamnați la moarte"[2] Latitudinea zero este și locul primordial din *Îngerul exterminator*, care se încarnează mai întâi în salonul burghez închis în mod misterios, apoi, abia ce salonul a fost deschis, se restabilește în catedrală, acolo unde supraviețuitorii sunt din nou reuniți. Este locul primordial din *Farmecul discret al burgheziei*, care se reconstituie în toate locurile derivate succesive ca să împiedice evenimentul așteptat. Era deja matricea *Vârstei de aur* care scanda toate evoluțiile umanității, resorbindu-le abia ieșite din ea.

Odată cu naturalismul, timpul apare cu putere în imaginea cinematografică. Mitry are dreptate să spună că *Rapacitate* este primul film care face dovada unei „durate psihologice", ca evoluție sau ontogeneză a personajelor. Iar la Buñuel, timpul nu este mai puțin prezent, dar mai degrabă ca filogeneză, ca periodizare a vârstelor omului (nu numai, în mod evident, în *Vârsta de aur*, ci și în *Calea lactee*, care împrumută elemente din toate perioadele, stricându-le ordinea[3]). Cu toate acestea, mai presus de orice, timpul naturalist pare lovit de un blestem consubstanțial. Despre Stroheim, într-adevăr, se poate spune ceea ce Thibaudet spunea deja despre Flaubert: durata, pentru el, e mai puțin ceea ce se face cât ceea ce se desface

---

[2] Stroheim, *Poto-Poto*, Ed. de la Fontaine, p. 132. Se știe că Stroheim a publicat trei cine-romane, mai mult decât niște scenarii și altceva decât niște romane propriu-zise, pentru a compensa cât de cât imposibilitatea, în care fusese adus, de a face filme: *Poto-Poto*, *Paprika* (Ed. Martel) și *Les feux de la Saint-Jean* (Ed. Martel). *Poto-Poto* pare să fie dezvoltarea autonomă a ceea ce ar fi trebuit să fie continuarea la *Queen Kelly*, continuare africană pe care Stroheim o începuse (este „a unsprezecea bobină" de la *Queen Kelly*).

[3] A se consulta analiza acestor două filme făcută de Maurice Drouzy, *Luis Buñuel architecte du rêve*, Ed. Lherminier.

Scanned with OKEN Scanner

și se precipită desfăcându-se. Ea nu poate fi, așadar, separată de o entropie, de o degradare. Și tocmai prin asta își reglează Stroheim conturile cu expresionismul. Ceea ce împărtășește el cu expresionismul, am văzut, este o mânuire a luminilor și a umbrelor care face din el egalul lui Lang și al lui Murnau. Dar, la aceștia, timpul nu exista decât în raport cu lumina și umbra, în așa fel încât degradarea unui personaj nu făcea decât să exprime o cădere în întuneric, o cădere într-o gaură neagră (de exemplu, *Ultimul dintre oameni* de Murnau, dar și *Lulu* de Pabst și chiar *Îngerul albastru* de Sternberg, în exercițiul său de imitație expresionistă). În timp ce, la Stroheim, e invers: el n-a încetat să regleze luminile și umbrele după stadiile unei degradări care îl fascinează, subordonând lumina unui timp conceput ca entropie.

La Buñuel, fenomenul degradării nu capătă mai puțină autonomie, poate chiar mai multă, dacă avem în vedere că este o degradare care se întinde în mod explicit la întreaga specie umană. *Îngerul exterminator* face dovada unei regresii cel puțin egală cu cea din *Rapacitate*. Totuși, diferența între Stroheim și Buñuel ar fi că, la Buñuel, degradarea e concepută nu atât ca entropie accelerată, cât mai curând ca repetiție precipitantă, ca eternă reîntoarcere. Lumea originară impune așadar mediilor care se succed în ea nu tocmai o pantă, ci o curbură sau un ciclu. E adevărat că un ciclu, spre deosebire de o coborâre, nu poate fi pe de-a-ntregul „rău": ca la Empedocle, el face să alterneze Binele și Răul, Dragostea și Ura; și, într-adevăr, îndrăgostitul, omul de bine și chiar sfântul capătă la Buñuel o importanță pe care nu o au la Stroheim. Dar acest lucru rămâne în anumite privințe secundar, căci amanta și amantul, omul sfânt în persoană nu sunt mai puțin nocivi, în viziunea lui Buñuel, decât perversul și degeneratul (*Nazarin*). Timp al entropiei sau timp al eternei reîntoarceri, în ambele cazuri timpul își găsește sursa în lumea originară care îi conferă rolul unui destin de neispășit. Încolăcit în lumea originară, care este ca începutul și sfârșitul timpului, timpul se desfășoară în medii derivate. E aproape un neoplatonism al timpului. Și constituie fără îndoială una dintre mărețiile naturalismului în cinema de a se fi apropiat atât de puternic de o imagine-timp. Ceea ce îl împiedica, totuși, să atingă timpul pentru el însuși, ca formă pură, era obligația

Scanned with OKEN Scanner

pe care el o avea de a-l menține subordonat coordonatelor naturaliste, de a-l face să depindă de pulsiuni. În aceste condiții, naturalismul nu putea să surprindă din timp decât efectele sale negative, uzură, degradare, vlăguire, distrugere, pierdere sau pur și simplu uitare[4]. (Vom vedea că, atunci când cinematograful va înfrunta direct forma timpului, nu va putea să-i construiască imaginea decât rupând cu preocuparea naturalistă pentru lumea originară și pentru pulsiuni.)

Într-adevăr, esențialul naturalismului stă în imaginea-pulsiune. Aceasta cuprinde timpul, dar numai ca destin al pulsiunii și ca devenire a obiectului său. Un prim aspect privește natura pulsiunilor. Căci, dacă sunt „elementare" sau „brute", în sensul că trimit la lumi originare, ele pot să capete figuri foarte complexe, bizare și insolite, în raport cu mediile derivate în care apar. Desigur, ele sunt adesea relativ simple, ca pulsiunea foamei, pulsiunile alimentare, pulsiunile sexuale sau chiar pulsiunea aurului în *Rapacitate*. Dar ele sunt deja inseparabile de comportamentele perverse pe care le produc și le animă, canibalice, sado-masochiste, necrofile etc. Buñuel va îmbogăți inventarul ținând seama de niște pulsiuni și perversiuni propriu-zis spirituale, încă și mai complexe. Și nu există limite pe aceste căi biopsihice. Marco Ferreri este, fără îndoială, unul dintre rarii autori recenți care a moștenit o autentică inspirație naturalistă și arta de a evoca o lume originară în sânul mediilor realiste (de exemplu, imensul cadavru al lui King Kong pe campusul marelui ansamblu sau muzeul-teatru din *Vis de maimuță*). El plasează acolo stranii pulsiuni, ca pulsiunea maternă a masculului din *Vis de maimuță*, sau chiar irezistibila pulsiune de a sufla într-un balon din *Break up*.

Al doilea aspect îl constituie obiectul pulsiunii, adică bucata, care, în același timp, aparține lumii originare și este smulsă obiectului real din mediul derivat. Obiectul pulsiunii este întotdeauna „obiectul

---

[4] Uitarea intervine frecvent la Buñuel. Unul dintre exemplele cele mai frapante este sfârșitul de la *Susana*, unde, pentru toate personajele, e ca și cum nu s-ar fi întâmplat nimic. Uitarea vine, așadar, să întărească impresia de vis sau de fantasmă. Dar ni se pare și că are o funcție mai importantă, care este de a marca sfârșitul unui ciclu, după care totul poate să reînceapă (grație uitării). Sabatier sublinia, de asemenea, la Terence Fisher, existența unor false *happy end*-uri, în care personajele oneste uită toate terorile prin care au trecut (*Les classiques du cinéma fantastique*, Balland, p. 144).

Scanned with OKEN Scanner

parțial" sau fetișul, halcă de carne, bucată crudă, deșeu, chilot de femeie, pantof. Pantoful ca fetiș sexual dă loc unei confruntări Stroheim-Buñuel, în special în *Văduva veselă* a unuia și în *Jurnalul unei camersite* al celuilalt. Până acolo încât imaginea-pulsiune este, fără îndoială, singurul caz în care gros-planul devine efectiv obiect parțial; dar nu pentru că gros-planul „este" obiect parțial, ci din pricină că obiectul parțial, fiind obiectul pulsiunii, devine atunci în mod excepțional gros-plan. Pulsiunea este un act care smulge, sfâșie, dezarticulează. Perversiunea nu este așadar devierea ei, ci derivarea ei, adică expresia ei normală în mediul derivat. Este un raport constant între prădător și pradă. Infirmul este prada prin excelență, pentru că nu se mai știe ce este bucată la el, partea care lipsește sau restul trupului. Dar el este și prădător, iar nesațul pulsiunii, foamea celor săraci nu sfâșie mai puțin în bucăți decât sastiseala bogaților. Regina din *Queen Kelly* scormonește într-un pachet de ciocolată ca un cerșetor într-un coș de gunoi. Ceea ce conferă o prezență atât de puternică infirmului sau monstrului în naturalism e faptul că el constituie în același timp obiectul deformat pe care-l înșfacă actul pulsiunii și schița malformată ce servește drept subiect acestui act.

În al treilea rând, legea sau destinul pulsiunii este să înșface cu viclenie, dar violent, tot ce *poate* într-un mediu dat și, dacă poate, să treacă de la un mediu la altul. Nu există oprire în această explorare și în această epuizare a mediilor. De fiecare dată, pulsiunea își alege bucata într-un mediu dat și, totuși, ea nu alege, ia oricum din ceea ce mediul îi prezintă, chit că va merge după aceea mai departe. O scenă din *Amantele lui Dracula* de Terence Fisher îl arată pe vampir în căutarea victimei pe care și-a ales-o, dar care, negăsind-o, se mulțumește cu alta: pulsiunea sa de sânge trebuie satisfăcută. E o scenă importantă, dat fiind că depune mărturie despre o evoluție în filmul de groază, de la gotic la neogotic, de la expresionism la naturalism: nu ne mai aflăm în elementul afectului, am trecut în mediul pulsiunilor (într-un alt mod, pulsiunile sunt cele care vor anima opera foarte frumoasă a lui Mario Bava). În *Femeile nebune* de Stroheim, eroul seducător trece de la femeia de serviciu la femeia de lume pentru a sfârși cu debila infirmă, împins de forța elementară

Scanned with OKEN Scanner

a unei pulsiuni de prădător, care-l face să exploreze toate mediile și să smulgă tot ce-i prezintă fiecare în parte. Epuizarea completă a unui mediu, mamă, servitor, fiu și tată, este ceea ce face și *Susana* de Buñuel[5]. Trebuie ca pulsiunea să fie exhaustivă. Chiar nu ajunge să spui că pulsiunea se mulțumește cu ceea ce un mediu îi dă sau îi lasă. Această mulțumire nu este o resemnare, ci o mare bucurie în care pulsiunea își regăsește puterea de alegere, pentru că ea este, în straturile ei cele mai profunde, dorință de a schimba mediul, de a căuta un nou mediu de explorat, de dezarticulat, mulțumindu-se cu atât mai ușor cu ceea ce îi prezintă acest mediu, oricât de josnic, de respingător, de dezgustător ar fi. Bucuriile pulsiunii nu se măsoară cu cântarul afectului, adică după calitățile instrinseci ale obiectului posibil.

Se întâmplă astfel încât lumea originară cuprinde întotdeauna o coexistență și o succesiune de medii reale distincte, așa cum se vede clar la Stroheim și, încă și mai mult, la Buñuel. Și, fără îndoială, aici trebuie să distingem situația bogaților de cea a săracilor, pe cea stăpânilor de cea a servitorilor. E mai puțin ușor pentru un servitor sărac să exploreze și să epuizeze un mediu bogat decât pentru un bogat, adevărat sau fals, să pătrundă, pentru a-și căuta prăzile, într-un mediu modest, la cei săraci. Nu trebuie totuși să ne încredem în evidențe. Iar dacă Stroheim reține mai degrabă evoluția bogatului în propriul său mediu și coborârea sa în drojdia societății, Buñuel (la fel ca Losey, după aceea) ia în considerare fenomenul invers, poate mai înspăimântător dat fiind că e mai subtil, mai insidios, mai apropiat de hiena sau de vulturul care știu să aștepte, invadarea de către sărac sau de către servitor, asedierea de către el a mediului bogat, și modul special în care îl epuizează: nu numai *Susana*, ci și cerșetorii și servitoarea din *Viridiana*. La săraci sau la

[5] Și aici, o confruntare cu Pasolini este posibilă. Căci filmul *Teorema*, și el, arată un mediu familial literalmente epuizat de apariția unui personaj exterior. Dar la Pasolini e vorba, înainte de toate, de o „epuizare" logică, în sensul, de pildă, în care o demonstrație epuizează ansamblul cazurilor posibile ale figurii. Și tocmai aceasta este originalitatea lui Pasolini: de unde titlul *Teorema* și rolul personajului exterior ca agent supranatural sau demonstrator spiritual. Din contră, la Buñuel și în naturalism, personajul exterior este reprezentantul pulsiunilor, care purcede la epuizarea fizică a mediului avut în vedere (de exemplu în *Susana*).

Scanned with OKEN Scanner

bogați, pulsiunile au același scop și același destin: a rupe în bucăți, a smulge bucățile, a acumula deșeurile, a constitui marele câmp de gunoaie și a aduna laolaltă toate pulsiunile într-o mare pulsiune de moarte. Moarte, moarte și pulsiune de moarte, naturalismul e saturat de ele. Aici își atinge el întunecimea extremă, chiar dacă nu acesta este ultimul său cuvânt. Și, înainte de ultimul cuvânt, care nu este atât de disperat pe cât ne-am putea aștepta, Buñuel mai adaugă și aceasta: nu doar săracii și bogații participă la o aceeași operă de degradare, ci și oamenii buni și oamenii sfinți. Căci și ei se înmulțesc pe gunoaie, și rămân lipiți de bucățile pe care le iau cu ei. Acesta și este motivul pentru care ciclurile lui Buñuel nu constituie mai puțin o degradare generalizată decât entropia lui Stroheim. Animal de pradă sau parazit, oricine este ambele în același timp. O voce diabolică poate să-i spună omului sfânt Nazarin, ale cărui fapte bune nu încetează să grăbească degradarea lumii: „ești la fel de inutil ca și mine...", nu ești decât un parazit. Bogata, frumoasa și buna Viridiana nu evoluează decât prin conștiința pe care o capătă cu privire la inutilitatea și parazitismul ei, inerente pulsiunilor Binelui. *Peste tot una și aceeași pulsiune de parazitism.* Acesta este diagnosticul. De aceea, cei doi poli ai fetișului, fetișuri ale Binelui și fetișuri ale Răului, fetișuri sfinte și fetișuri ale crimei și ale sexualității, se ating și trec unele în altele, ca întreaga serie de Cristi grotești ai lui Buñuel, sau crucifixul-pumnal din *Viridiana*. Am putea să le numim pe unele moaște și pe celelalte, conform cu vocabularul vrăjitoriei, păpuși [*vults*] sau obiecte fermecate; sunt cele două aspecte ale aceluiași simptom. Chiar și amanta și amantul din *Vârsta de aur* nu urcă atât cursul lumii, cât îi urmează panta, atașându-se de fetișuri pe care și le dispută, prevăzând uzura timpului unul asupra celuilalt sau accidentul viitor, fiind deja despărțiți. Cum spune Drouzy, e bizar că suprarealiștii au crezut că văd în asta un exemplu de iubire nebună[6]. E adevărat că Buñuel, încă de la început, se afla cu suprarealismul într-o situație cel puțin la fel de ambiguă ca și Stroheim cu expresionismul: se servește de el, dar în alte scopuri, care sunt cele ale unui naturalism atotputernic.

---

[6] Drouzy, *ibid.*, pp. 74-75.

Scanned with OKEN Scanner

2

Nu există totuşi mai puţin, din pricina asta, mari diferenţe între naturalismul lui Stroheim şi cel al lui Buñuel. Ceva analog a existat poate, în literatură, între Zola şi Huysmans. Huysmans spunea că Zola imaginează doar pulsiuni ale corpului, în medii sociale stereotipizate, în care omul regăsea doar lumea originară a fiarelor. El dorea, în ceea ce-l privea, un naturalism al sufletului care ar recunoaşte mai bine construcţiile artificiale ale perversiunii, dar şi, poate, universul supranatural al credinţei. La fel, la Buñuel, descoperirea unor pulsiuni proprii sufletului, la fel de puternice ca foamea şi ca sexualitatea şi combinându-se cu ele, îi va conferi perversiunii un rol spiritual pe care aceasta nu-l avea la Stroheim. Şi, mai ales, critica radicală a religiei se va hrăni de la sursele unei credinţe posibile, violenta critică a creştinismului ca instituţie urmând să-i lase o şansă lui Cristos ca persoană. Cei care au văzut în opera lui Buñuel o dezbatere interioară cu o pulsiune creştină nu se înşală: perversul şi, mai ales, Cristos schiţează un dincolo mai degrabă decât un dincoace, făcând să răsune o întrebare care se exprimă ca aceea privitoare la mântuire, chiar dacă Buñuel se îndoieşte temeinic de fiecare dintre mijloacele acestei mântuiri, revoluţie, iubire, credinţă.

Nu putem presupune evoluţia pe care ar fi avut-o opera lui Stroheim[7]. Dar, în ansamblul existent, mişcarea fundamentală este aceea pe care lumea originară o impune mediilor, adică o degradare, o coborâre sau o entropie. Şi atunci, întrebarea privitoare la mântuire nu se mai poate pune decât sub forma unei ridicări locale a nivelului

---

[7] După *Queen Kelly*, Stroheim a făcut încă un film, singurul său film vorbit, care trebuia să se cheme *Walking down Broadway*, dar care a fost denaturat şi a apărut sub titlul *Hello Sister* şi cu un alt nume de regizor: sprijinindu-se pe mărturii şi pe documente, Michel Ciment a făcut o analiză detaliată privind „scenele" care îi pot fi atribuite lui Stroheim (*Les conquérants d'un nouveau monde*, Gallimard, p. 78-94). Dar episoadele care-i pot fi cu adevărat atribuite acestuia, la fel ca şi sinopsisul, ni se pare că rămân în linia operei sale anterioare. Elementele unei posibile evoluţii ar apărea poate mai mult în *Căsătorie de prinţ*, continuarea *Simfoniei nupţiale*, care i-a fost retras lui Stroheim. Într-adevăr, trebuia să existe acolo o convertire spirituală a eroinei, care îi deschidea fără îndoială lui Stroheim noi domenii. Alte elemente de evoluţie apar în cine-romane, fie prin lumea africană din *Poto-Poto* şi felul în care cei doi iubiţi sunt salvaţi de iubire, fie prin lumea ţigănească din *Paprika* şi moartea iubiţilor în câmpul de flori.

Scanned with OKEN Scanner

entropiei, care ar face dovada unei capacități a lumii originare de a deschide un mediu în loc să-l închidă. De exemplu, celebra scenă de dragoste foarte pură printre merii în floare, din *Simfonia nupțială*; și partea a doua, *Căsătorie de prinț*, care trebuia, poate, să evoce nașterea unei vieți spirituale. La Buñuel însă, am văzut cum ciclul sau eterna reîntoarcere înlocuia entropia. Or, degeaba este eterna reîntoarcere la fel de catastrofală ca entropia, iar ciclul, la fel de degradant în toate părțile sale, ele nu degajează mai puțin, din pricina asta, o putere spirituală de repetare, care pune în alt mod problema unei mântuiri posibile. Omul bun și omul sfânt nu sunt în mai mică măsură întemnițați în ciclu decât bruta sau decât omul rău. Dar repetiția nu este oare capabilă să iasă din propriul ei ciclu și să „sară" dincolo de bine și de rău? Repetiția e cea care ne pierde și ne degradează, dar tot ea e și cea care ne poate salva și care ne face să ieșim din cealaltă repetiție. Kierkegaard opunea deja o repetare a trecutului, înrobitoare, degradantă, și o repetare a credinței, îndreptată spre viitor, care ne reda totul printr-o putere care nu era aceea a Binelui, ci aceea a absurdului. Eternei reîntoarceri ca reproducere a unui întotdeauna deja-făcut i se opune eterna reîntoarcere ca înviere, nou dar al noului, al posibilului. Mai apropiat de Buñuel, Raymond Roussel, autor iubit de suprarealiști, dezvolta „scene" sau repetiții povestite de două ori: în *Locus solus*, opt cadavre într-o colivie de sticlă reproduc evenimentul vieții lor; iar Lucius Egroizard, artist și savant de geniu, devenit nebun după asasinarea fiicei sale, repetă la nesfârșit circumstanțele uciderii, până ce ajunge să inventeze o mașină care înregistrează vocea unei cântărețe, o deformează și redă atât de bine vocea copilului mort încât totul îi este dat înapoi, fiică, fericire. Se merge de la o repetiție indefinită la repetiția ca moment decisiv, de la o repetiție închisă la o repetiție deschisă, de la o repetiție care nu numai că ratează, dar ne și face să ratăm, la o repetiție care nu numai că reușește, dar și recreează modelul sau originarul[8]. Ai crede că e vorba de un scenariu de Buñuel. Într-adevăr, repetiția rea nu se produce doar pentru că evenimentul ratează; ea este cea care-l face să rateze, ca în *Farmecul discret al burgheziei*, unde repetarea

[8] Michel Butor analizează și compară tema repetiției la Kierkegaard și la Roussel: *Répertoire I*, Ed. De Minuit.

Scanned with OKEN Scanner

prânzului își urmează opera de degradare prin toate mediile pe care le închide asupra lor însele (Biserică, armată, diplomație...). Iar în *Îngerul exterminator*, legea repetiției rele îi ține pe invitați închiși în încăperea cu limite de netrecut, în timp ce repetiția bună pare să abolească limitele, deschizând către lume.

La Buñuel la fel ca și la Roussel, repetiția rea apare sub forma inexactității sau a imperfecțiunii: prezentarea acelorași doi invitați, în *Îngerul exterminator*, este o dată călduroasă, altă dată glacială; sau toastul gazdei se face o dată în indiferența, altă dată în atenția generală. În vreme ce repetiția care mântuie apare ca exactă, ba chiar singura exactă: abia atunci când fecioara i s-a oferit Dumnezeului-gazdă și-au regăsit invitații exact prima lor poziție, trezindu-se prin chiar acest fapt eliberați. Dar exactitatea este un criteriu fals, în lipsă de altceva. Repetarea trecutului este posibilă din punct de vedere material, dar imposibilă din punct de vedere spiritual, din pricina Timpului; din contră, repetarea credinței, întoarsă spre viitor, pare imposibilă din punct de vedere material, dar posibilă din punct de vedere spiritual, pentru că ea constă în a reîncepe totul și în a urca înapoi cursul pe care ciclul îl întemnițează, în virtutea unei clipe creatoare a timpului. Există oare, astfel, două repetiții care se înfruntă, ca o pulsiune de moarte și o pulsiune de viață? Buñuel ne lasă în cea mai mare incertitudine, începând cu distincția sau confuzia dintre cele două repetiții. Invitații Îngerului vor să comemoreze, adică să repete repetiția care i-a salvat, dar recad, chiar prin asta, în repetiția care îi duce la pierzanie: reuniți în biserică pentru un *Te Deum*, se vor trezi prizonieri, la o scară mai mare și mai intensă, în vreme ce vuiește revoluția. În *Calea lactee*, Cristos ca persoană a menținut multă vreme șansa unei deschideri a lumii, prin mediile variate pe care le traversează cei doi pelerini; dar se pare că totul se închide cu adevărat la sfârșit și că însuși Cristos este o închidere în loc de un orizont[9]. Pentru a atinge o repetiție care salvează, sau care schimbă viața, dincolo de bine și de rău, nu ar trebui oare să rupem cu ordinea pulsiunilor, să desfacem ciclurile timpului, să ajungem la un element care să fie ca o adevărată „dorință" sau ca o

[9] Maurice Drouzy face analiza planurilor din *Calea lactee* în care apare Cristos, și pune problema modului în care Buñuel concepe o eliberare posibilă: p. 174 sq.

Scanned with OKEN Scanner

alegere capabilă să reînceapă fără încetare (așa cum am văzut deja în cazul abstracției lirice)?

Buñuel a câștigat totuși ceva făcând din repetiție, mai degrabă decât din entropie, legea lumii. *El introduce puterea repetiției în imaginea cinematografică*. Prin asta, el depășește deja lumea pulsiunilor atingând porțile timpului și eliberându-l de panta sau de ciclurile care continuau să-l aservească unui conținut. Buñuel nu rămâne la simptomuri și la fetișuri, el elaborează un alt tip de semn, pe care l-am putea numi „scenă", și care ne oferă, poate, o imagine-timp directă. E un aspect al operei sale pe care îl vom regăsi mai târziu, dat fiind că el depășește naturalismul. Dar Buñuel depășește naturalismul din interior, fără a renunța vreodată la el.

3

Pentru moment, ceea ce ne interesează nu este felul în care se iese din limitele naturalismului, ci mai degrabă felul în care unii mari autori nu au reușit să intre în el, în ciuda unor încercări repetate. Asta din pricină că erau bântuiți de lumea originară a pulsiunilor, dar geniul lor propriu îi întorcea totuși spre alte probleme. Visconti, de pildă, de la primul până la ultimul său film (*Obsesie* și, respectiv, *Inocentul*) încearcă să atingă pulsiunile brute și primordiale. Dar, prea „aristocrat", nu reușește, deoarece tema lui adevărată este în altă parte și privește imediat timpul. Cazul lui Renoir este diferit, dar analog. Renoir tinde adesea către pulsiunile perverse și brutale (în special *Nana*, *Jurnalul unei cameriste*, *Bestia umană*), dar rămâne infinit mai apropiat de Maupassant decât de naturalism. Într-adevăr, la Maupassant deja, naturalismul nu mai e decât o fațadă: lucrurile sunt văzute ca printr-o fereastră sau ca pe „scena" unui teatru, împiedicând durata să constituie o substanță densă pe cale de degradare; iar când fereastra se dezgheață, o face în avantajul unei ape curgătoare, care nu se împacă în mai mare măsură cu lumile originare, cu pulsiunile, bucățile și schițele lor. Astfel, tot ceea ce-l inspiră pe Renoir îl deturnează de la acel naturalism care nu încetează, totuși, să-l chinuie.

Scanned with OKEN Scanner

În sfârşit, autorii americani: există unii, în special Fuller, care sunt profund bântuiţi de naturalism şi de lumea lui Cain[10]. Dar dacă nu ajung la naturalism e pentru că sunt prinşi în realism, adică în construirea unei pure imagini-acţiune care trebuie surprinsă direct în raportul exclusiv dintre medii şi comportamente (un cu totul alt tip de violenţă decât violenţa naturalistă). Imaginea-acţiune este cea care refulează imaginea-pulsiune, prea indecentă prin brutalitatea, prin sobrietatea ei, chiar şi prin irealismul ei. Dacă există puseuri naturaliste în cinematograful american, acest lucru se întâmplă, poate, în anumite roluri feminine şi prin intermediul anumitor actriţe. Într-adevăr, în naturalism, ideea unei femei originare e mai uşor de asimilat decât orice altceva, inclusiv, şi mai ales, pentru americani. Zola o prezenta pe Nana ca pe „carnea centrală", „fermentul", „musca de aur", fată bună în fond, dar care corupe tot ce atinge, atrăgând totul într-o irezistibilă degradare care se va întoarce împotriva ei însăşi. Un alt tip de femeie originară, imperială şi atletică este adesea reprezentat de Ava Gardner: de trei ori, pulsiunea o împinge irezistibil să se unească cu bărbatul mort sau neputincios (*Pandora* de Lewin, *Contesa desculţă* de Mankiewicz, *Şi soarele răsare* de Henry King). Dar singurul autor american care a ştiut să dezvolte, în jurul unei eroine, o întreagă lume originară populată de pulsiuni violente, este King Vidor: tocmai în perioada de după război, când se îndepărtează de Hollywood şi de realism. Aşa se întâmplă în *Ruby Gentry*, în care fata din mlaştini (Jennifer Jones) îşi urmăreşte răzbunarea şi desăvârşeşte distrugerea mediului deja epuizat al oraşului şi al bărbaţilor, făcând ca mlaştina să se întoarcă în mlaştină: una dintre cele mai frumoase mlaştini de studio construite vreodată. La fel se întâmplă în *Duelul în soare*, western naturalist, şi în *Beyond the*

[10] Cf. Pierre Domeyne, *Dossiers du cinéma*: „Într-unul dintre proiectele sale cele mai dragi, *Cain şi Abel*, Fuller vrea, tocmai, să povestească naşterea emoţiilor (prima minciună, prima gelozie etc.), adăugând, complement natural, naşterea răului. Acest proiect, ca majoritatea filmelor sale, dezvăluie rădăcinile primitive ale operei lui Fuller, cineast al instinctului, al întoarcerii la pulsiunile naturale şi elementare, al violenţei fizice".

Scanned with OKEN Scanner

Forest, în care personajele par să asculte „de o forță secretă, încă neidentificabilă”[11].

Ceea ce face ca imaginea-pulsiune să fie atât de greu de atins, ba chiar de definit și de identificat, e faptul că ea se află prinsă, într-o anumită măsură, între imaginea-afecțiune și imaginea-acțiune. Evoluția lui Nicholas Ray ar fi exemplară din acest punct de vedere. E adevărat că inspirația lui a fost adesea calificată drept „lirică”: el aparține abstracției lirice. Colorismul său, care dă culorilor un maximum de putere absorbantă, la fel ca la Minnelli, nu anulează albul și negrul, ci le tratează deja ca pe niște adevărate culori. Și, în această perspectivă, întunericul nu este un principiu, ci o consecință care decurge din raporturile luminii cu culorile și cu albul. Până și umbra lui Cristos, în exterioarele luminoase din *Regele regilor*, se întinde alungând întunericul; iar în *The Savage Innocents*, planurile imobile captează un alb luminos care trimite în beznă civilizația albilor (versiunea italiană se numește *Umbra albă*). Violența este ca și depășită: ceea ce au cucerit personajele, în această ultimă perioadă a lui Nicholas Ray, este nivelul de abstracție și de seninătate, determinarea spirituală care le permite să aleagă, și să aleagă în mod necesar partea care le permite să înnoiască, să recreeze la nesfârșit aceeași alegere, acceptând în același timp lumea. Ceea ce căuta deja cuplul din *Johnny Guitar* sau cel din *La umbra spânzurătorilor* și ceea ce ele începeau să obțină, cuplul din *Party Girl* va ajunge să realizeze pe deplin: această recreare a unei legături alese, care altfel ar recădea în întuneric. Din toate aceste puncte de vedere, abstracția lirică apare ca elementul pur pe care Ray n-a încetat să vrea să-l atingă: chiar și în primele sale filme, în care noaptea are o asemenea importanță, viața nocturnă a eroilor nu e decât o consecință și tânărul erou nu se refugiază în umbră decât ca reacție. *Casa din umbră*, care îi adăpostește pe tânăra oarbă și pe

[11] Christian Viviani, „La garce ou le côté pile”, *Positif*, nr. 163, noiembrie 1974. Același număr conține un articol de Michel Henry („Le blé, l'acier et la dynamite”) care analizează această perioadă a lui Vidor, 1947-1953: el arată cum „lipsa de măsură” a lui Vidor își schimbă atunci sensul, abandonând temele colectivității și ale regenerării proprii imaginii-acțiune a realismului american. Iar opoziția, atât de dragă lui Vidor, dintre *country girl* și *city girl*, capătă un nou aspect, prima devenind o femeie violentă și devoratoare, a doua, slabă și epuizată.

Scanned with OKEN Scanner

asasinul iresponsabil, e ca reversul albului peisaj înzăpezit, pe care o mulțime întunecată de linșori vine să-l întunece.

Ray n-a avut, totuși, mai puțin nevoie de o evoluție lentă pentru a ajunge să stăpânească acest element al abstracției lirice[12]. Primele sale filme le-a făcut după modelul american al imaginii-acțiune care-l apropia de Kazan: violența tânărului este o violență acționată, o violență de reacție, împotriva mediului, a societății, a tatălui, împotriva mizeriei și nedreptății, împotriva singurătății. Tânărul vrea cu violență să devină bărbat, dar tocmai această violență nu-i dă de ales decât să moară sau să rămână copil, cu atât mai copil cu cât e mai violent (aceasta este și tema din *Rebel fără cauză*, chiar dacă eroul pare aici să reușească pariul, „să devină bărbat într-o singură zi", mult prea repede însă ca să se liniștească). Or, o a doua perioadă, din care multe elemente se găseau deja în germene în prima, va modifica profund imaginea violenței și a vitezei. Ele încetează să fie o reacție legată de o situație, devin interioare și naturale personajelor, înnăscute: s-ar zice că revoltatul a ales, poate nu exact răul, dar „pentru rău", și că atinge un soi de frumusețe prin și într-o convulsie permanentă. Nu mai este o violență acționată, ci una comprimată, din care ies numai acte scurte, eficace și precise, adesea atroce, care fac dovada unei pulsiuni brute. Cu *Party Girl*, ea se exprimă în viața și moartea gangsterului prieten, dar și în dragostea exasperată a cuplului, în intensitatea dansurilor femeii. Și, mai ales, noua violență din *Pădurea interzisă* este cea care face din acest film o capodoperă a naturalismului: lumea originară, mlaștina familiei Everglade, cu verdele său luminos, cu păsările sale mari și albe, Omul cu pulsiuni, care vrea „să tragă în plin în figura lui Dumnezeu", banda sa de „frați ai lui Cain", ucigași de păsări. Iar

[12] Cf. François Truchaud, *Nicholas Ray*, Ed. Universitaires. Această carte este o analiză exemplară a evoluției unui autor. Truchaud distinge trei perioade, pe care le definește în raport cu violența și în funcție de concepția despre „alegere" pe care o prezintă fiecare: 1) în primele filme, violența juvenilă și alegerile contradictorii pe care le implică; 2) într-o a doua perioadă care începe deja cu *Johnny Guitar*, violența interioară instinctivă și alternativa între o alegere în favoarea răului și un efort pentru a depăși violența; 3) în sfârșit, violența depășită din ultimele filme și alegerea dragostei și a acceptării. Truchaud insistă adesea asupra unei inspirații apropiate de Rimbaud la Ray, care voia să consacre un film poetului: un anumit raport între frumusețe și „convulsie".

Scanned with OKEN Scanner

beția lor răspunde vântului și furtunii. Dar aceste imagini trebuie depășite: deja pariul vizează ieșirea din mlaștini, chiar cu prețul morții, descoperind posibilitatea unei acceptări, a unei reconcilieri. În sfârșit, violența depășită, seninătatea dobândită vor constitui forma ultimă a unei alegeri care se alege ea însăși și nu încetează să se reînceapă, reunind într-o ultimă perioadă toate elementele abstracției lirice, pe care realismul celei dintâi și naturalismul celei de-a doua le elaboraseră încet.

E greu să atingi puritatea imaginii-pulsiune și, mai ales, să rămâi la ea, să găsești deschiderea și creativitatea suficientă. Pe marii autori care au izbutit acest lucru îi numim naturaliști. Losey (american, dar atât de puțin...) este, tocmai, cel de-al treilea, la egalitate cu Stroheim și Buñuel. El își înscrie, într-adevăr, întreaga operă pe niște coordonate naturaliste, înnoindu-le într-un mod personal, la fel ca și ceilalți doi predecesori ai săi. Ceea ce apare, în primul rând, la Losey este o violență cu totul aparte, care îi impregnează sau umple personajele, precedând orice acțiune (un actor ca Stanley Baker pare dotat cu această violență care i-l predestinează lui Losey). Este contrariul violenței de acțiune, realiste. Este o violență în act, înainte să intre în acțiune. Are tot atât de puțină legătură cu o imagine a acțiunii și cu o reprezentare a unei scene. Este o violență nu numai interioară sau înnăscută, ci și *statică*, căreia nu i se poate găsi echivalent decât la Bacon, în pictură, atunci când acesta evocă o „emanație" care se degajă dintr-un personaj imobil, sau la Jean Genet, în literatură, atunci când acesta descrie extraordinara violență care poate să existe într-o mână nemișcată, aflată în repaus[13]. *Timp fără milă* prezintă un tânăr acuzat despre care ni se spune că este nu numai nevinovat, ci și blând și afectuos; și, totuși, spectatorul tremură, la fel cum și personajul însuși tremură de violență, tremură sub propria sa violență stăpânită.

În al doilea rând, această violență originară, această violență a pulsiunii va penetra dintr-o parte în cealaltă un mediu dat, un mediu derivat pe care-l epuizează la propriu printr-un lung proces

---

[13] Francis Bacon, *L'art de l'impossible*, II, Skira, pp. 30-32; Jean Genet, *Journal du voleur*, Gallimard, p. 14 sq. [J. Genet, *Jurnalul unui hoț*, traducere de Claudiu Soare, Pandora-M, 2002.]

Scanned with OKEN Scanner

de degradare. Lui Losey îi place să aleagă, în această privinţă, un mediu „victorian", oraş sau casă victoriană în care se petrece drama şi în care scările capătă o importanţă esenţială în măsura în care desenează o *linie de pantă accentuată*. Pulsiunea răscoleşte mediul şi nu cunoaşte împăcare decât punând stăpânire peste ceea ce i se păruse că îi este închis, aparţinând de drept unui alt mediu, unui nivel superior. De unde perversiunea la Losey, care constă în acelaşi timp în această propagare a degradării şi în elecţiunea sau alegerea „bucăţii" cel mai greu de atins. *The Servant* depune mărturie despre această asediere a stăpânului şi a casei de către servitor. Este o lume de prădători: *Ceremonie secretă* face, tocmai, să se înfrunte mai multe tipuri de prădători, fiara, cele două păsări răpitoare şi hiena, umilă, afectuoasă şi răzbunătoare. *Mesagerul* multiplică aceste procese, pentru că nu numai fermierul o ia în stăpânire pe castelană, ci şi cei doi amanţi pun stăpânire pe copilul constrâns şi fascinat, pietrificându-l în rolul său de *go-between*, exercitând asupra lui un straniu viol, care le dublează plăcerea. În lumea pulsiunilor proprie lui Losey, poate că una dintre cele mai importante este „servilitatea", ridicată la statutul de adevărată pulsiune elementară a omului, în act la servitor, dar latentă şi izbucnind la stăpân, la amanţi, la copil (nici măcar *Don Giovanni* nu e scutit de ea)[14]. Servilitatea caracterizează atât sluga, cât şi stăpânul, la fel ca parazitismul la Buñuel. Degradarea este simptomul acestei pulsiuni de servilitate universală, căreia îi corespund, ca tot atâtea fetişuri, oglinzile captatoare şi statuile fermecate. Fetişurile apar chiar sub forma neliniştitoare a păpuşilor magice [*vults*], cu kabbala din *Dl Klein* şi, mai ales, mătrăguna din *Mesagerul*.

Dacă este adevărat că degradarea naturalistă trecea printr-un soi de entropie la Stroheim şi prin ciclu sau repetiţie la Buñuel, ea dobândeşte acum o altă figură. Este ceea ce am putea să numim, în al

[14] Cu privire la *The Servant*, Losey declară: „Pentru mine, filmul e doar un film despre servilitate, servilitatea societăţii noastre, servilitatea stăpânului, servilitatea servitorului şi servilitatea din atitudinea a tot felul de oameni reprezentând clase şi situaţii diferite [...]. Este o societate a fricii, iar reacţia în faţa fricii este cel mai adesea nu rezistenţa şi lupta, ci servilitatea şi servilitatea este o stare de spirit" (*Présence du cinéma*, nr. 20, martie 1964). Cf. şi Michel Ciment, *Le livre de Losey*, Stock, p. 275 sq; şi, cu privire la *Don Giovanni*, p. 408 sq.

Scanned with OKEN Scanner

treilea rând, întoarcerea cuiva împotriva lui însuși. Această noțiune capătă aici un sens simplu, specific lui Losey. Violența originară a pulsiunilor este mereu în act, dar ea este prea mare pentru acțiune. S-ar zice că nu există acțiune suficient de mare, care să-i fie adecvată în mediul derivat. Pradă el însuși violenței pulsiunii, personajul trebuie să devină pentru sine și, tocmai în acest sens, devine el prada, victima propriei sale pulsiuni. Losey întinde astfel niște capcane, care sunt tot atâtea contrasensuri psihologice cu privire la opera sa. Personajul poate să dea impresia că este o persoană slabă, care își compensează slăbiciunea printr-o brutalitate aparentă, căreia i se abandonează când nu mai știe ce să facă, chiar riscând să se prăbușească imediat după. Acesta pare să fie cazul, deja, în *Timp fără milă* și, mai recent, în *Păstrăvul*: de fiecare dată, adultul ucide, într-o situație de neputință, după care se prăbușește ca un copil. Dar, de fapt, Losey nu descrie niciun mecanism psihologic, el inventează o logică extremă a pulsiunilor. A vorbi de masochism e lipsit de interes. La bază, se găsește pulsiunea care, prin definiție, e prea puternică pentru personaj, oricare ar fi caracterul său. Această violență se găsește în el, departe de a fi o aparență; dar ea nu se poate trezi, adică să se stârnească în mediul derivat, fără a strivi, prin chiar acest fapt, personajul, sau fără a-l angaja într-o devenire care este aceea a propriei sale degradări sau a propriei sale morți. Personajele lui Losey nu sunt niște falși duri, ci falși slabi: sunt condamnați de la început de violența care-i locuiește și care-i împinge să meargă până la capătul unui mediu pe care pulsiunea îl explorează, dar cu prețul de a-i face să dispară ei înșiși cu tot cu mediul lor. Cu mult mai mult decât oricare film al lui Losey, *Dl Klein* este exemplul unei asemenea deveniri, care ne întinde capcana interpretărilor psihologice sau psihanalitice. Eroul este tocmai acel comprimat de violență pe care-l regăsim întotdeauna la Losey (Alain Delon are acea violență statică necesară eroului lui Losey). Specific, însă, pentru *Dl Klein* este că violența pulsiunilor care-l locuiesc îl împinge în cea mai ciudată devenire: luat drept evreu, confundat cu un evreu sub ocupația nazistă, el începe prin a protesta, punându-și întreaga violență sumbră într-o anchetă prin care vrea să demonstreze nedreptatea acestei asimilări. Dar nu în numele dreptului sau al conștientizării unei justiții fundamentale,

Scanned with OKEN Scanner

ci doar în numele violenței care există în el, va face încet, încet o descoperire decisivă: chiar dacă ar fi evreu, toate pulsiunile sale ar continua să se opună violenței derivate a unei ordini care nu este a lor, ci este ordinea socială a unui regim dominant. Astfel încât personajul începe să-și asume această stare a evreului care de fapt nu este, consimțind la propria dispariție în masa evreilor împinși spre moarte. Este exact devenirea-evreu a unui non-evreu[15]. S-a comentat adesea, cu privire la *Dl Klein*, rolul dublului și mersul anchetei. Aceste teme ni se par secundare și subordonate imaginii-pulsiune, adică acelei violențe statice a personajului, care nu are altă ieșire în mediul derivat decât o întoarcere împotriva lui însuși, o devenire care duce spre dispariție sau spre înălțarea cea mai tulburătoare.

Există oare o mântuire la Losey, fie și cu aceeași ambiguitate ca la Stroheim sau Buñuel? Dacă există una, ar trebui căutată de partea femeilor. Se pare că lumea pulsiunilor și mediul simptomelor îi încadrează ermetic pe bărbați, aruncându-i pradă unui soi de joc homosexual masculin din care nu ies. Din contră, nu există femeie originară în naturalismul lui Losey (cu excepția *Modesty Blaise*, femeie cu pulsiuni și cu fetișuri, dar care se prezintă ca o parodie). Adesea, la Losey, femeile par în avans față de mediu, în revoltă împotriva lui și în afara lumii originare a bărbaților, cărora când le vor cădea victime, când se vor folosi de ei. Ele sunt cele care trasează o linie de ieșire și care cuceresc o libertate creatoare, artistică sau pur și simplu practică: ele nu au nici rușine, nici vinovăție, nici violență statică ce li s-ar întoarce împotrivă. E femeia-sculptor din *Damnații*, dar și *Eva* și noua Evă pe care Losey le descoperă în *Păstrăvul*. Ele ies din naturalism, atingând abstracția lirică. Aceste femei în avans seamănă puțin cu cele ale lui Thomas Hardy, cu funcții analoage.

Inseparabile de mediile derivate, lumile originare ale lui Losey au trăsături particulare care aparțin stilului său. Sunt stranii spații plate,

---

[15] Aceasta este și tema unuia dintre cele mai bune romane ale lui Arthur Miller, *Focus*, Ed. de Minuit: un american mediu, luat din întâmplare drept evreu și persecutat de K. K. K., abandonat de soție și de prieteni, începe prin a protesta, prin a încerca să dovedească că este arian pur; apoi începe să înțeleagă că aceste persecuții n-ar fi mai puțin odioase dacă el ar fi cu adevărat evreu și sfârșește prin a se confunda de bunăvoie cu evreul care nu este. Filmul lui Losey ni se pare foarte apropiat, în spirit, de romanul lui Miller.

Scanned with OKEN Scanner

adesea dominând de la înălțime, dar nu întotdeauna, stâncoase sau pietroase, parcurse de canale, galerii, tranșee, tuneluri care formează un labirint orizontal: așa sunt faleza din *Damnații*, platourile înalte din *Siluete într-un peisaj*, terasa înaltă din *Boom*; dar poate să fie, jos, orașul mort „aproape preistoric", Veneția din *Eva*, o peninsulă care seamănă cu o margine de lume, Norfolkul din *Mesagerul*, o grădină în stil italian pentru *Don Giovanni*, un parc dezafectat ca acela în care eroul din *Timp fără milă* și-a instalat întreprinderea și circuitul de automobile, un simplu scuar cu pietriș ca în *Servitorul*, un teren de cricket (pe care Losey îl filmează cu plăcere, chiar dacă nu-i place sportul), un Velodrom de Iarnă[16*] cu tunelurile sale în *Dl Klein*. Lumea originară e populată de grote și de păsări, dar și de fortărețe, de elicoptere, de sculpturi, de statui; și nu se știe dacă canalele sale sunt artificiale sau naturale, lunare. Lumea originară nu opune, prin urmare, Natura construcțiilor omului: ea ignoră această distincție, care nu funcționează decât în mediile derivate. Dar, apărând între un mediu care nu încetează să moară și un altul care nu reușește să se nască, ea își apropriază atât resturile unuia, cât și schițele celuilalt, făcând din ele niște „simptome morbide", cum spune Gramsci într-o formulă care servește drept motto la *Don Giovanni*. Lumea originară îmbrățișează futurismul și arhaismul. Îi aparține, ca stăpânului nebun de pe faleză, tot ceea ce este act sau gest al pulsiunii. Și de sus în jos, pe niște pante de data aceasta verticale, sau de la exterior spre interior, lumea originară comunică cu mediile derivate, în același timp ca prădător care își alege din ele prăzile și ca parazit care le grăbește degradarea. Mediul este casa victoriană, așa cum lumea originară este regiunea sălbatică care o domină din înălțime sau o înconjoară.

Astfel se organizează la Losey cele patru coordonate proprii naturalismului. O arată el însuși clar cu privire la *Damnații*, definind o dublă „juxtapunere": pe de o parte, falezele din Portland, „peisajul

---

16* *Vélodrome d'Hiver*, numit familiar *Vél' d'Hiv*, cunoscută pistă acoperită de ciclism, de fapt sală polivalentă, din Paris (arondismentul XV), construită în 1909 și demolată în 1959, rămasă tragic celebră în istorie prin utilizarea ei, începând din 16-17 iulie 1942, ca lagăr de tranzit pentru cei peste 12 000 de evrei parizieni, victime ale așa-numitei *razii de la Vél' d'Hiv*, înainte de deportarea lor în lagărul de la Auschwitz-Birkenau. (n. red.)

Scanned with OKEN Scanner

lor primitiv și instalațiile lor militare", copiii mutanți radioactivi (lume originară); dar și „jalnicul stil victorian al micii stațiuni balneare Weymouth" (mediu derivat); pe de altă parte, marile figuri de păsări și de elicoptere, sculpturile (imagini și acte pulsionale); dar și gașca de motociclete, ale căror ghidoane sunt ca niște aripi (acțiuni perverse în mediul derivat)[17]. De la film la film, cele patru dimensiuni variază și intră în raporturi diverse de opoziție sau de complementaritate, în funcție de ce vrea Losey să spună sau să arate.

---

[17] ... pp. 122-123.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL IX

Imaginea-acțiune: marea formă

1

Abordăm un domeniu mai ușor de definit: mediile derivate devin independente și încep să aibă valoare prin ele însele. Calitățile și puterile nu se mai expun în spații oarecare, nu mai populează lumi originare, ci se actualizează direct în spații-timpuri determinate, geografice, istorice și sociale. Afectele și pulsiunile nu mai apar decât încarnate în comportamente, sub formă de emoții sau de pasiuni care le reglează și le dereglează. Acesta este Realismul. E adevărat că există tot soiul de tranziții posibile. A-și instala umbrele și clar-obscururile în spații definite din punct de vedere fizic și social era deja o tendință a expresionismului german (Lang, Pabst). Invers, un mediu determinat poate să actualizeze o asemenea putere încât să conteze el însuși drept o lume originară sau un spațiu oarecare: acest lucru se vede în lirismul suedez. Cert este că realismul se definește prin nivelul său specific. La acest nivel, el nu exclude deloc ficțiunea și chiar visul; poate să cuprindă fantasticul, extraordinarul, eroicul și, mai ales, melodrama; poate să presupună o provocare și o lipsă de măsură, dar care îi sunt proprii. Ceea ce constituie realismul e pur și simplu aceasta: medii și comportamente, medii care actualizează și comportamente care încarnează. Imaginea-acțiune este raportul dintre cele două și toate variantele acestui raport. Acest model este cel care a asigurat triumful universal al cinematografului american,

Scanned with OKEN Scanner

până acolo încât a servit drept pașaport pentru autorii străini care au contribuit la constituirea lui.

Mediul actualizează întotdeauna mai multe calități și puteri. Operează o sinteză globală a lor, este el însuși Ambianța sau Înglobantul, în vreme ce calitățile și puterile au devenit *forțe* în mediu. Mediul și forțele sale se curbează, acționează asupra personajului, îi lansează o provocare și constituie o situație în care acesta e prins. Personajul reacționează la rândul său (acțiune propriu-zisă) astfel încât să răspundă situației, să modifice mediul sau raportul său cu mediul, cu situația, cu alte personaje. El trebuie să dobândească un nou mod de a fi (*habitus*) sau să-și ridice modul de a fi la exigențele mediului și ale situației. Rezultă de aici o situație modificată sau restaurată, o nouă situație. Totul este individuat: mediul ca atare sau cutare spațiu-timp, situația ca determinantă și determinată, personajul colectiv la fel ca și cel individual. Și, așa cum am văzut urmând clasificarea imaginilor a lui Peirce, acesta este domeniul „secundității", acolo unde totul este doi prin sine. Deja, în mediu, distingem calitățile-puteri de starea de lucruri care le actualizează. Situația și personajul sau acțiunea sunt ca doi termeni în același timp corelativi și antagonici. Acțiunea, în ea însăși, este un duel de forțe, o serie de dueluri: duel cu mediul, cu ceilalți, cu sine. În sfârșit, noua situație care rezultă din acțiune formează un cuplu cu situația de plecare. Acesta este ansamblul imaginii-acțiune sau, cel puțin, prima sa formă. Ea constituie reprezentarea organică, ce pare înzestrată cu suflu sau respirație. Căci ea se dilată pe latura mediului și se contractă pe latura acțiunii. Mai exact, se dilată sau se contractă pe fiecare latură, în funcție de stările situației și de exigențele acțiunii.

În ansamblu, totuși, se poate spune că e ca și cum ar exista două spirale inverse, dintre care una se restrânge către acțiune, iar cealaltă se lărgește către o nouă situație: o formă păhăruț de ouă sau nisiparniță, care captează în aceeași mișcare spațiul și timpul. Această reprezentare organică și spiralică are formula S-A-S' (de la situație la situația transformată prin intermediarul acțiunii). Această formulă ni se pare a corespunde cu ceea ce Burch numește „mare

Scanned with OKEN Scanner

formă"[1]. Această imagine-acțiune sau reprezentare organică are doi poli sau mai curând două semne, dintre care unul trimite mai ales la organic, iar celălalt, la activ sau funcțional. Îl numim pe primul *synsemn* [*synsigne*], conformându-ne parțial lui Peirce: synsemnul este un ansamblu de calități-puteri în măsura în care sunt actualizate într-un mediu, într-o stare de lucruri sau într-un spațiu-timp determinat[2]. Iar pe celălalt am dori să-l numim *binom*, pentru a desemna orice duel, adică ceea ce e propriu-zis activ în imaginea-acțiune. Există binom de îndată ce starea unei forțe trimite la o forță antagonică, și mai ales atunci când, una dintre forțe fiind „voluntară" (sau amândouă), ea învăluie în chiar exercitarea ei un efort pentru a prevedea exercitarea celeilalte forțe: agentul acționează în funcție de ceea ce crede că va face celălalt. Fentele, paradele, capcanele sunt, așadar, niște cazuri exemplare de binomuri. Într-un western, momentul duelului, când strada se golește, când eroul iese și pășește într-un mod cu totul aparte, străduindu-se să ghicească unde se află celălalt și ce anume va face, este un binom prin excelență.

Fie *Vântul* lui Sjöström (primul său film american). Vântul nu încetează să bată peste câmpie. E aproape o lume originară naturalistă sau chiar un spațiu oarecare expresionist, spațiul vântului ca afect. Dar este și o întreagă stare de lucruri care actualizează această putere, combinând-o cu cea a preeriei, într-un spațiu determinat, Arizona: un mediu realist. O fată venită din Sud ajunge în acest ținut cu care nu este obișnuită și se trezește prinsă într-o serie de dueluri, duel fizic cu mediul, duel psihologic cu familia ostilă care o primește, duel sentimental cu asprul cowboy care este îndrăgostit de ea, duel corp la corp cu negustorul de vite care vrea s-o violeze. Ucigându-l pe negustor, ea încearcă cu disperare să-l îngroape în nisip, dar vântul descoperă de fiecare dată cadavrul. Este momentul

---

[1] Noël Burch propune acest termen pentru a caracteriza structura din *M. – un oraș își caută ucigașul*, de Lang: „Le travail de Fritz Lang", in *Cinéma, théorie, lectures*.

[2] Peirce scrie „sinsemn" pentru a insista asupra individualității stării de lucruri. Dar individualitatea stării de lucruri și a agentului nu trebuie confundată cu singularitatea care aparține deja calităților și puterilor pure. Iată de ce preferăm prefixul „syn-", care indică, conform, de altfel, cu analiza lui Peirce, că există întotdeauna mai multe calități și puteri [*puissances*] actualizate într-o stare de lucruri. Scriem deci „synsemn".

Scanned with OKEN Scanner

în care mediul îi lansează cea mai puternică provocare și în care ea atinge fundul duelului. Atunci începe reconcilierea: cu cowboy-ul, care o înțelege și o ajută; cu vântul, a cărui putere o înțelege, timp în care simte născându-se în sine un nou mod de a fi.

Cum se dezvoltă oare acest tip de imagine-acțiune într-un anumit număr de mari genuri cinematografice? În primul rând, documentarul. Toynbee a dezvoltat o filozofie pragmatică a istoriei, în care civilizațiile erau răspunsuri la provocări lansate de mediu[3]. Dacă cazul normal, sau mai curând normativ, ar fi acela al comunităților înfruntând provocări suficient de mari, dar nu îndeajuns pentru a absorbi toate capacitățile omului, am putea concepe două alte cazuri: acolo unde provocările mediului sunt atât de puternice încât omul nu poate decât să le răspundă sau să le pareze, cu toate energiile mobilizate (civilizație a supraviețuirii), și acolo unde mediul este atât de favorabil încât omul se poate lăsa în voia trăirii (civilizație a distracției [*civilisation de loisir*]). Documentarele lui Flaherty iau în considerare aceste cazuri și descoperă noblețea acestor civilizații extreme. Tocmai de aceea și este atât de puțin afectat de obiecția care i se aduce, aceea de a fi rousseauist și de a neglija problemele politice pe care le pun societățile primitive și rolul albilor în exploatarea acestor societăți. Ar însemna introducerea unui terț, a unei terțități care nu are nimic de-a face cu condițiile fixate de Flaherty: a surprinde pe viu o intimitate cu mediul (etologie mai curând decât etnologie). *Nanook* începe cu expunerea mediului, când eschimosul ajunge la mal cu familia sa. Imens synsemn al cerului opac și al țărmurilor de gheață, unde Nanook își asigură supraviețuirea într-un mediu atât de ostil: duel cu gheața pentru a construi un igloo și, mai ales, celebrul duel cu foca. Avem aici o structură SAS' grandioasă, sau mai degrabă SAS, deoarece grandoarea acțiunilor lui Nanook constă mai puțin în a modifica situația, decât a supraviețui într-un mediu de neclintit. Invers, *Moana* ne va arăta o civilizație fără veritabilă provocare a Naturii. Dar, ca și cum omul nu ar putea fi om decât prin efort și prin rezistența la durere, trebuie ca el să suplinească

[3] Toynbee, *L'Histoire*, Gallimard.

Scanned with OKEN Scanner

funcțiile mediului prea binevoitor și să-și inventeze proba tatuajului, care-l face să ajungă la un duel fundamental cu el însuși.

În al doilea rând, filmul psiho-social: în întreaga parte realistă a operei sale, King Vidor a știut să facă mari sinteze globale, mergând de la colectivitate la individ și de la individ la colectivitate. Putem numi „etică" o astfel de formă, care se impune de altfel în toate genurile, în măsura în care *ethosul* desemnează în același timp locul sau mediul, sejurul într-un mediu și obiceiul sau habitusul, modul de a fi. Departe de a exclude visul, această formă etică sau realistă cuprinde cei doi poli ai visului american: pe de o parte, ideea unei comunități unanimiste sau a unei națiuni-mediu, creuzet și fuziune a tuturor minorităților (hohotul de râs unanim de la sfârșitul *Mulțimii* sau aceeași expresie care se formează pe chipul unui galben, al unui negru, al unui alb, în *Street Scene*); pe de altă parte, ideea unui șef, adică a unui om din această națiune care știe să răspundă atât provocărilor mediului, cât și dificultăților unei situații (*Pâinea noastră cea de toate zilele*, *An American Romance*). Chiar și în crizele cele mai grave, acest unanimism bine dirijat se deplasează și nu părăsește un loc decât ca să se formeze în altă parte: pierdut de oraș, el se deplasează spre comunitățile agricole, după care sare „de la grâu la oțel", la marea industrie. Totuși, unanimitatea poate să fie falsă, iar individul lăsat pradă lui însuși. Nu acesta era oare tocmai cazul *Mulțimii*, în care orașul nu era decât o colectivitate umană, artificială și indiferentă, iar individul, o ființă abandonată, lipsită de resurse și de reacții? Figura SAS', în care individul modifică situația, are drept revers o figură SAS, conform căreia individul nu mai știe ce să facă și se regăsește în mijlocul aceluiași coșmar: coșmarul american din *Mulțimea*.

Se poate chiar întâmpla ca situația să devină și mai rea, și ca individul să cadă din ce în ce mai jos, într-o spirală coborâtoare: SAS". Este adevărat că cinematograful american preferă să prezinte personaje deja degradate, ca alcoolicii lui Hawks, a căror poveste va fi aceea a unei urcări, a unei reveniri. Dar, atunci când arată însuși procesul unei degradări, o face, evident, în cu totul alt mod decât în expresionism sau în naturalism. Nu mai e vorba de o cădere într-o gaură neagră, nici de o entropie ca pantă a pulsiunii (chiar dacă King

Scanned with OKEN Scanner

Vidor s-a apropiat de acest punct de vedere naturalist). Degradarea realistă, în stil american, va intra în tiparul mediu-comportament, situație-acțiune. Ea nu exprimă o soartă a afectului sau un destin al pulsiunilor, ci o patologie a mediului și o tulburare de comportament. Este moștenitoarea unei tradiții literare strălucitoare, de la Fitzgerald sau de la Jack London: „A bea era un mod de viață pe care-l adoptasem, un obicei al oamenilor cu care eram amestecat..." Degradarea îl marchează pe un om care bântuie niște medii fără de lege, de fals unanimism și de falsă comunitate, neputând să țină decât de comportamentele fals integrate, de comportamentele fisurate care nu mai reușesc să-și organizeze propriile segmente. Acest om este „născut perdant", „o face prea de tot". E lumea barurilor din *Lost Week-end* de Wilder (în ciuda sfârșitului fericit), e lumea sălilor de biliard din *Arta de a trișa* de Rossen, și este, mai ales, lumea interlopă legată de prohibiție, care va constitui marele gen al filmului negru. Sub acest aspect, filmul negru descrie cu putere un mediu, expune situațiile, se strânge în pregătirea acțiunii și în acțiunea cronometrată (modelul *hold-up*-ului, de pildă), și ajunge, în sfârșit, la o nouă situație, cel mai adesea, ordinea restabilită. Dar, tocmai, dacă gangsterii sunt născuți perdanți, în ciuda puterii mediului lor și a eficacității acțiunilor lor, e pentru că ceva le macină pe amândouă, inversând spirala în detrimentul lor. Pe de o parte, „mediul" este o falsă comunitate, de fapt o junglă în care orice alianță e fragilă și reversibilă; pe de altă parte, comportamentele, oricât de experimentate ar fi, nu sunt niște adevărate habitusuri, niște adevărate răspunsuri la situații, ci ascund o ruptură sau niște fisuri care le dezintegrează. Aceasta e povestea din *Scarface* de Hawks, în care toate fisurile eroului, toate faliile mărunte prin care el o făcea prea de tot, se reunesc într-o criză abjectă care-l va răpune odată cu moartea surorii sale. Sau, dar într-un mod diferit, în *Asphalt Jungle* de Huston, extrema minuție a doctorului și competența criminalului nu vor rezista trădării unui tovarăș, care eliberează la unul mica fisură erotică, la celălalt nostalgia ținutului natal, ducându-i pe amândoi la eșec și la moarte. Trebuie oare să conchidem că societatea e după chipul crimelor sale și că toate mediile sunt patologice și toate comportamentele, detracate? Așa ceva

Scanned with OKEN Scanner

ar fi mai aproape de Lang sau de Pabst. Dar cinematograful american avea mijloacele de a-și salva visul, traversând toate coșmarurile.

Westernul este un al patrulea mare gen și se ancorează solid într-un mediu. De la Ince și în conformitate cu formula SAS' (despre care vom vedea că nu este singura formulă a westernului), mediul este Ambianța sau Înglobantul. Calitatea principală a imaginii, aici, este suflul, respirația. Ea este cea care nu doar îl inspiră pe erou, ci și reunește lucrurile într-un întreg al reprezentării organice, contractându-se sau dilatându-se în funcție de circumstanțe. Atunci când culoarea pune stăpânire pe această lume, o face în funcție de o gamă cromatică în care se răspândește și în care saturatul dialoghează cu spălăcitul (vom regăsi această culoare ambiantă în decorurile artificiale din *Casa din vale* de Ford). Înglobantul ultim este cerul cu pulsațiile sale, nu numai la Ford, ci chiar și la Hawks, care-l face să spună pe unul din personajele sale din *Big Sky*: este o țară mare, singurul lucru mai mare decât ea este cerul... Înglobat de cer, mediul înglobează la rândul său colectivitatea. Tocmai în calitate de reprezentant al colectivității devine eroul capabil de o acțiune care-l aduce la egalitate cu mediul, restabilind ordinea accidental sau periodic compromisă: este nevoie de medierile comunității și ale *land*-ului pentru a constitui un șef și pentru a face individul capabil de o acțiune atât de mare. Recunoaștem lumea lui Ford, cu momentele colective intense (căsătorii, sărbătoare, dansuri și cântece), prezența constantă a *land*-ului și imanența cerului. Unii au tras concluzia existenței unui spațiu închis la Ford, fără mișcare și timp reale[4]. Ni se pare mai degrabă că mișcarea este reală, dar, în loc să se facă de la parte la parte sau în raport cu un întreg a cărui schimbare ar traduce-o, ea se face *într*-un înglobant, a cărui respirație o exprimă. Exteriorul înglobează interiorul, amândouă comunică și avansăm trecând de la unul la altul în ambele sensuri, conform imaginilor din *Diligența*, în care interiorul diligenței alternează cu diligența văzută

[4] După Mitry (*Ford*, Ed. Universitaires), Ford este tragic mai mult decât epic și tinde să construiască un spațiu închis, fără timp și mișcare reale: e ca o „idee de mișcare" sugerată prin imagini statice și lente. Henri Agel reia acest punct de vedere, conform alternativei sale „închis-deschis", „dilatat-contractat" (*L'espace cinématographique*, Delarge, pp. 50-51, 139-141).

Scanned with OKEN Scanner

din exterior. Se poate merge de la un punct cunoscut la unul necunoscut, pământ al făgăduinței ca în *Wagonmaster*: esențial rămâne înglobantul, care le cuprinde pe amândouă și se dilată pe măsură ce personajele avansează cu dificultate, contractându-se atunci când acestea se opresc și se odihnesc. Originalitatea lui Ford este că doar înglobantul dă măsura mișcării sau ritmul organic. Tocmai de aceea este el un creuzet al minorităților, adică ceea ce le reunește, ceea ce dezvăluie corespondențele dintre ele, chiar și atunci când par a se opune, ceea ce arată deja contopirea lor pentru nașterea unei națiuni: de pildă, cele trei grupuri de persecutați care se întâlnesc în *Wagonmaster*, mormonii, actorii ambulanți, indienii.

Atâta timp cât rămânem la această primă aproximație, ne aflăm într-o structură SAS devenită cosmică sau epică: într-adevăr, eroul devine egal cu mediul prin intermediul comunității, și nu modifică mediul, ci îi restabilește ordinea ciclică[5]. Totuși, ar fi primejdios să le rezervăm lui Ince și lui Ford un geniu epic, în vreme ce alți autori mai recenți ar fi conceput westernul tragic și chiar romanesc. Aplicarea schemei lui Hegel și Lukács despre succesiunea acestor genuri nu se potrivește cu westernul: așa cum a arătat Mitry, încă de la început, westernul explorează toate direcțiile, epică, tragică, romanescă, cu cowboys deja nostalgici, solitari, îmbătrâniți sau chiar perdanți înnăscuți, cu indieni reabilitați[6]. Ford, în toată opera sa, nu a încetat să surprindă evoluția unei situații care introduce un timp perfect real. Există, desigur, o mare diferență între western și ceea ce am putea numi neo-western; dar ea nu se explică printr-o succesiune de genuri, nici printr-o trecere de la închis la deschis în spațiu. La Ford, eroul nu se mulțumește să restabilească ordinea episodic amenințată. Organizarea filmului, reprezentarea organică nu constituie un cerc, ci o spirală în care situația de sosire diferă de situația de plecare: SAS'. Este o formă mai curând etică decât

---

[5] Cf. Bernard Dort, in *Le western*, 10-18: epopeea (pastorală) se definește prin adecvarea dintre suflet și lume, dintre erou și mediu; până și indienii sunt doar niște puteri [*puissances*] rele, dar care nu pun sub semnul întrebării cosmosul și ordinea sa mai mult decât ar face-o un cataclism, un incendiu ori o inundație; iar munca eroului nu modifică mediul, ci îl restabilește, îl recucerește, oarecum așa cum trebuie refăcută o pistă.

[6] Mitry, *Cahiers du cinéma*, nr. 19-21, ianuarie-martie 1953.

Scanned with OKEN Scanner

epică. În *Omul care l-a ucis pe Liberty Valance*, banditul este ucis și ordinea, restabilită; dar cowboy-ul care l-a ucis ne lasă să credem că este viitorul senator, acceptând astfel transformarea legii, care încetează să mai fie legea tacită epică a Vestului, pentru a deveni legea scrisă sau romanescă a civilizației industriale. La fel în *Cei doi cavaleri*, unde, de data aceasta, șeriful renunță la postul său și refuză evoluția micului oraș[7]. În ambele cazuri, Ford inventează un procedeu foarte interesant, care este imaginea modificată: o imagine este arătată de două ori, dar, a doua oară, modificată sau completată în așa fel încât să facă perceptibilă diferența dintre S și S'. În *Liberty Valance*, sfârșitul arată adevărata moarte a banditului și pe cowboy-ul care trage, în vreme ce înainte văzuserăm imaginea tăiată la care se va limita versiunea oficială (viitorul senator este cel care l-a ucis pe bandit). În *Cei doi cavaleri*, ni se arată aceeași siluetă a șerifului în aceeași atitudine, dar nu mai este același șerif. E adevărat că, între cele două, între S și S', există multă ambiguitate și ipocrizie. Eroul din *Liberty Valance* ține să se spele de crimă pentru a deveni un senator respectabil, în vreme ce jurnaliștii țin să-i lase legenda, fără de care nu ar fi nimic. Și, cum a arătat Roy, *Cei doi cavaleri* au ca subiect spirala banului care, de la început, subminează comunitatea și nu va face decât să-și extindă domnia.

Dar s-ar spune că, în ambele cazuri, ceea ce contează pentru Ford este ca o comunitate să-și poată face anumite iluzii cu privire la ea însăși. Aceasta ar fi marea diferență dintre mediile sănătoase și mediile patogene. Jack London scria pagini frumoase pentru a arăta că, până la urmă, comunitatea alcoolică este fără iluzii cu privire la ea însăși. Departe de a te face să visezi, alcoolul „refuză să-l lase pe visător să viseze", acționând ca o „rațiune pură" care ne convinge că viața este o mascaradă, comunitatea, o junglă, viața, o disperare (de unde ricanarea alcoolicului). Aceleași lucruri le-am putea spune și despre comunitățile de criminali. Dimpotrivă, o comunitate e sănătoasă atâta timp cât domnește un fel de consens

[7] Vom găsi o analiză minuțioasă a filmului *Cei doi cavaleri* la Jean Roy, *Pour John Ford*, Ed. du Cerf: el insistă asupra caracterului „spiroidal" al filmului, arătând că această formă de spirală e frecventă la Ford (p. 120). La fel, foarte frumoasa sa analiză la *Wagonmaster*, pp. 56-59.

Scanned with OKEN Scanner

care îi permite să-și facă iluzii cu privire la ea însăși, cu privire la motivele sale, la dorințele și poftele sale, la valorile și idealurile sale: iluzii „vitale", iluzii realiste mai adevărate decât purul adevăr[8]. Acesta este și punctul de vedere al lui Ford, care, încă din *Trădătorul*, arăta degradarea aproape expresionistă a unui trădător denunțător, în măsura în care acesta nu-și mai putea face nicio iluzie. Nu i se va putea deci reproșa visului american că nu este decât un vis: asta se și vrea, trăgându-și întreaga forță din faptul că este un vis. Societatea se schimbă și nu încetează să se schimbe, pentru Ford ca și pentru Vidor, dar schimbările ei se produc într-un Înglobant care le acoperă și le binecuvântează cu o sfântă iluzie pe post de continuitate a națiunii.

Până la urmă, cinematograful american n-a încetat să turneze la nesfârșit unul și același film fundamental, care era Nașterea unei națiuni-civilizații, din care Griffith a oferit prima versiune. Cinematograful american are în comun cu cel sovietic credința într-o finalitate a istoriei universale, aici nașterea națiunii americane, dincolo victoria proletariatului. Dar, la americani, reprezentarea organică nu cunoaște, evident, nicio dezvoltare dialectică, este întreaga istorie prin ea însăși, linia germinală din care fiecare națiune-civilizație se desprinde ca un organism, toate prefigurând America. De unde caracterul profund analogic și paralelist al acestei concepții asupra istoriei, așa cum o aflăm în *Intoleranță* de Griffith, care amestecă patru perioade, sau în prima versiune a *Celor zece porunci* de Cecil B. De Mille, care pune două perioade în paralel, America fiind ultima dintre ele. Națiunile decadente sunt niște organisme bolnave, ca Babilonul lui Griffith sau Roma lui De Mille. Dacă *Biblia* e fundamentală e pentru că evreii, apoi creștinii, dau naștere unor națiuni-civilizații sănătoase care prezintă deja cele două trăsături ale visului american: a fi un creuzet în care se contopesc minoritățile, a fi un ferment care formează lideri capabili să reacționeze la toate situațiile. Invers, Lincoln în viziunea lui Ford recapitulează istoria biblică, judecând la fel de perfect ca Solomon, asigurând, ca Moise,

---

[8] Jack London, *Le cabaret de la dernière chance* [*Spovedania unui beţiv*], 10-18, p. 283 sq. Și Ford: „Je crois au rêve américain" (Andrew Sinclair, *John Ford*, Ed. France-Empire, p. 124).

Scanned with OKEN Scanner

trecerea de la legea nomadă la legea scrisă, de la *nomos* la *logos*, intrând în cetate pe măgar în felul lui Cristos (*Tânărul d. Lincoln*). Și dacă filmul istoric formează, astfel, un mare gen al cinematografului american e, poate, pentru că, în condițiile proprii Americii, toate celelalte genuri erau deja istorice, indiferent de gradul lor de ficțiune: crima cu gangsterismul, aventura cu westernul aveau statutul unor structuri istorice, patogene sau exemplare.

E ușor să-ți bați joc de concepțiile istorice de la Hollywood. Ni se pare, din contră, că ele strâng laolaltă aspectele cele mai serioase ale istoriei văzute de secolul al XIX-lea. Nietzsche distingea trei dintre aceste aspecte: „istoria monumentalistă", „istoria anticărească" și „istoria critică" sau, mai curând, etică[9]. Aspectul monumental privește înglobantul fizic și uman, mediul natural și arhitectural. Babilonul și înfrângerea lui la Griffith, evreii, deșertul și marea care se deschide sau filistenii, templul lui Dagon și distrugerea sa de către Samson la Cecil B. De Mille sunt niște imense synsemne care fac ca imaginea însăși să fie monumentală. Deși tratarea poate fi foarte diferită, în fresce mari ca în *Cele zece porunci* sau în serie de gravuri ca în *Samson și Dalila*, imaginea rămâne sublimă, iar templul lui Dagon ne poate declanșa râsul, dar ceea ce-l cuprinde pe spectator e un râs olimpian. Conform analizei lui Nietzsche, un atare aspect al istoriei favorizează paralelele sau analogiile între o civilizație și alta: marile momente ale umanității, oricât de îndepărtate ar fi, se presupune că ar comunica prin vârfurile lor și că ar constitui „o colecție de efecte în sine", care se lasă cu atât mai ușor comparate și acționează cu atât mai puternic asupra minții spectatorului modern. Istoria monumentală tinde, deci, în mod natural spre universal, aflându-și capodopera în *Intoleranță*, pentru că diferitele perioade nu se succed aici pur și simplu, ci alternează grație unui montaj ritmic extraordinar (din care Buster Keaton va oferi o versiune burlescă în *Malec și istoria*). Și, în orice fel ar proceda, o confruntare

---

[9] Nietzsche, *Considerații inactuale*, II, „Despre foloasele și daunele istoriei pentru viață", §§ 2 și 3 [traducere de Simion Dănilă, *in* Fr. Nietzsche, *Opere complete*, II, Hestia, 1998]. Acest text, despre istorie în Germania secolului al XIX-lea, ni se pare că a păstrat o deplină valoare actuală, aplicându-se în special unei întregi categorii de filme istorice, de la peplumul italian la cinematograful american.

Scanned with OKEN Scanner

de perioade va continua să fie visul filmului istoric monumental, chiar la Eisenstein[10]. Această concepție despre istorie are totuși un mare inconvenient: tratează fenomenele ca pe niște efecte în sine, separate de orice cauză. E ceea ce semnala deja Nietzsche și ceea ce Eisenstein critica în cinematograful istoric și social american. Nu numai civilizațiile sunt considerate paralele, dar și fenomenele principale ale unei aceleiași civilizații, de pildă bogații *și* săracii, sunt tratate ca „două fenomene paralele independente", ca niște pure efecte pe care le constatăm, la nevoie cu părere de rău, fără a le putea totuși atribui nicio cauză. Și atunci, este inevitabil să se plaseze cauzele în altă parte .și ca ele să nu apară decât sub forma unor dueluri individuale care opun când un reprezentant al săracilor unui reprezentant al bogaților, când un decadent unui om al viitorului, când un om drept unui trădător etc. Forța lui Eisenstein este, deci, să arate că principalele *aspecte tehnice* ale montajului american de la Griffith încoace, montajul alternat paralel care compune situația și montajul alternat concurent care ajunge la duel, trimit la această concepție istorică, socială și burgheză. Tocmai acest defect capital este cel pe care vrea să-l remedieze Eisenstein: el va reclama o prezentare a adevăratelor cauze, care va trebui să supună monumentalul unei construcții „dialectice" (oricum, lupta de clasă, în locul unui trădător, al unui decadent sau al unui om rău[11]).

Dacă istoria monumentalistă privește efectele luate în sine și nu reține dintre cauze decât simplele dueluri opunându-i pe indivizi,

---

[10] Cu privire la proiectul unui „triptic al luptei omului pentru apă" (Tamerlan-țarismul-kolhozurile), cf. Eisenstein, *La non-indifférente Nature*, I, 10-18, p. 325.

[11] Eisenstein, *Film Form*, Meridian Books, p. 235: „Firește, concepția despre montaj la Griffith, ca montaj înainte de toate paralel, apare ca reproducerea viziunii sale dualiste asupra lumii, avansând pe cele două linii paralele ale săracilor și ale bogaților, spre o ipotetică reconciliere. E cazul să ne gândim că propria noastră concepție despre montaj trebuia să se nască dintr-un cu totul alt mod de a înțelege fenomenele, întemeiat pe o viziune a lumii în același timp monistă și dialectică". Acest lucru este valabil și pentru proiectul de istorie universală: tripticul lui Eisenstein trebuia să se întemeieze pe o dialectică a formațiunilor sociale, pe care Eisenstein o compară cu o rachetă în trei trepte. Cum cele trei trepte trebuiau să fie: formațiune despotică-capitalism-socialism, înțelegem de ce proiectul a fost stopat (Stalin detestând orice referire istorică la formațiunile despotice).

Scanned with OKEN Scanner

trebuie ca istoria anticărească să se ocupe de aceștia și să le reconstituie formele obișnuite într-o epocă: războaie și înfruntări, lupte de gladiatori, curse de care, turniruri etc. Și anticarul nu se mulțumește cu duelurile în sens strict, ci se extinde spre situația exterioară și se contractă în mijloacele de acțiune și în uzanțele intime: vaste tapiserii, veștminte, podoabe, mașini, arme sau unelte, bijuterii, obiecte private. Orgia face să coexiste gigantismul și intimismul. Anticarul dublează monumentalul. Și aici, sunt ironizate ieftin reconstituirile hollywoodiene și aspectul „nou-nouț" al accesoriilor: noul este, ca la anticar, semnul actualizării epocii. Stofele devin un element fundamental al filmului istoric, mai ales odată cu imaginea-culoare, ca în *Samson și Dalila*, în care etalarea țesăturilor de către negustor și furtul celor treizeci de tunici de către Samson constituie două vârfuri ale culorii. Și mașinile constituie un vârf, fie făcând să se nască o nouă națiune-civilizație, fie, dimpotrivă, anunțându-i declinul sau dispariția. În singurul său film istoric propriu-zis, *Tărâmul faraonilor*, Hawks pare să nu se fi interesat decât de un singur moment, întregul final în care arhitectul este și inginer, și a realizat pentru faraon o extraordinară mașină nouă, care combină nisipul și piatra, scurgerea nisipului și coborârea pietrei, pentru a permite o închidere interioară absolut ermetică a sălii funerare a piramidei.

În sfârșit, este adevărat că o concepție precum cea monumentalistă și o concepție precum cea anticărească despre istorie nu s-ar îmbina atât de bine fără imaginea etică ce le măsoară și le raportează pe amândouă. Cum spune Cecil B. De Mille, este vorba de Bine și de Rău, cu toate ispitele și ororile Răului (barbarii, necredincioșii, intoleranții, orgia etc.). Trebuie ca trecutul antic sau recent să suporte un proces, să compară în fața justiției pentru a dezvălui ce anume caracterizează o decadență și ce anume caracterizează o naștere, care sunt fermenții decadenței și germenii nașterii, orgia și semnul crucii, atotputerea bogaților și mizeria săracilor. Trebuie ca o puternică judecată etică să denunțe injustiția „lucrurilor", să aducă compasiunea, să anunțe noua civilizație aflată în mers, pe scurt, să nu înceteze să descopere America... cu atât mai mult cu cât încă de la început se va fi renunțat la orice examinare a cauzelor. Cinematograful american se mulțumește să invoce moleșirea unei

Scanned with OKEN Scanner

civilizații în mediu și intervenția unui trădător în acțiune. Dar minunea e că, în pofida tuturor acestor limite, el a reușit să propună o concepție puternică și coerentă despre istoria universală, monumentală, anticară și etică[12].

2

În toate aceste genuri, care sunt legile imaginii-acțiune? Prima privește imaginea-acțiune ca reprezentare organică în ansamblu. Ea e structurală, deoarece locurile și momentele sunt bine definite în opozițiile și complementaritățile lor. Din punctul de vedere al situației (S), din punctul de vedere al spațiului, al cadrului și al planului, ea organizează modul în care mediul efectuează mai multe puteri [*puissances*], partea fiecăreia dintre ele, de exemplu cerurile lui Ford, conflictul sau acordul acestor puteri, rolul particular al pământului, al landului, care este în același timp o putere printre altele și locul înfruntării sau al reconcilierii tuturor; dar și modul în care întregul se curbează în jurul grupului, al personajului sau al vetrei, constituind un înglobant din care se detașează forțele ostile sau favorabile, felul în care indienii apar pe vârful unui deal, la limita dintre cer și pământ... Și, din punctul de vedere al timpului sau al succesiunii planurilor, ea organizează trecerea de la S la S', marea respirație, alternanța momentelor de contractare și de dilatare, alternările dintre interior și exterior, divizarea situației principale în situații secundare, care sunt ca tot atâtea mici sarcini locale în sarcina globală. În toate aceste privințe, reprezentarea organică este o spirală de dezvoltare care comportă cezuri spațiale și temporale. Vom regăsi această concepție la Eisenstein, chiar dacă acesta concepe cu totul altfel repartizarea și succesiunea vectorilor pe spirală.

---

[12] Pentru fiecare mare curent al cinematografului istoric, ar trebui pusă aceeași întrebare: care este concepția asupra istoriei pe care o implică? Analiza raporturilor cinema-istorie este deja foarte avansată, grație lucrărilor lui Marc Ferro (*Cinéma et Histoire*, Denoël-Gonthier) și studiilor din *Cahiers du cinéma* (nr. 254, 257, 277, 278, în special articolele lui Jean-Louis Comolli). Dar problema pusă e mai fundamentală decât cea pe care o indicăm aici și privește raportul dintre enunțare și enunțurile istorice pe de o parte, dintre enunțare și imaginile cinematografice, pe de altă parte. Problema noastră nu ar fi decât o secțiune a acesteia din urmă.

Scanned with OKEN Scanner

Pentru Griffith și cinematograful american, montajul alternat paralel este suficient pentru a organiza empiric legătura vectorilor între ei.

Montajul alternat presupune și o altă figură, nu paralelă, ci concordantă sau convergentă. Aceasta deoarece trecerea de la S la S' se face prin intermediul lui A, acțiunea decisivă, cel mai adesea plasată foarte aproape de S'. Trebuie ca synsemnul să se contracte într-un binom sau duel, pentru ca puterile pe care le actualizează să se redistribuie într-un nou mod, conciliindu-se sau recunoscând triumful uneia dintre ele. Cea de-a doua lege determină așadar trecerea de la S la A. Or, acțiunea decisivă sau duelul nu pot să se producă decât dacă, din diferite puncte ale înglobantului, emană niște linii de acțiune de data aceasta concurente, care vor face posibilă ultima înfruntare individuală, reacția modificatoare. Tocmai aceste linii de acțiune fac obiectul montajului alternat convergent, a doua figură a montajului la Griffith. Dar poate că perfecțiunea a fost atinsă de către Lang, în *M. - un oraș își caută ucigașul* (care a pregătit chiar plecarea cineastului spre America). Analizând montajul convergent din acest film, în contrast cu filmele precedente ale lui Lang, Noël Burch propune noțiunea de „mare formă". Într-adevăr, situația globală este mai întâi bine expusă într-un spațiu-timp determinat și individuat: curtea unui imobil din oraș, palierul și bucătăria unui apartament din imobil, traseul de la apartament la școală, afișele de pe pereți, surescitarea oamenilor... Dar, foarte repede, din acest mediu se degajează două puncte, apoi două linii de acțiune care vor alterna fără încetare fiind convergente, cu „rime" constante de la una la alta, formând o pereche de clești pentru prinderea criminalului: linia poliției și linia pegrei (care se teme ca ucigașul de copii să nu-i prejudicieze activitățile). Vom remarca faptul că, în virtutea caracterului puternic structural al reprezentării organice, eroul negativ sau pozitiv are un loc pregătit de multă vreme, înainte ca el să vină să-l ocupe și chiar înainte ca noi să știm cine o să-l ocupe: de exemplu, deconspirarea progresivă a criminalului. Și tocmai când pegra a pus mâna pe el, asistăm la adevărata acțiune și cunoaștem cu adevărat criminalul. Este duelul lui M cu tribunalul bandiților și al cerșetorilor. Dubla linie, cu cezurile și rimele ei, ne-a condus de la situație la duel, de la synsemn la binom. Este adevărat că

Scanned with OKEN Scanner

reprezentarea organică își păstrează ambiguitatea finală; căci, atunci când poliția vine să dubleze pegra, smulgându-i-l pe criminal pentru a-l aduce în fața unui tribunal legal, noi nu știm dacă situația va fi modificată, restabilită, spălată de crimă, sau dacă nimic nu va mai fi ca înainte și crima, mereu chemată să se reînnoiască („acum, vor trebui supravegheate mai bine, micuțele..."): S' sau S?

A treia lege este ca inversul celei de-a doua. Într-adevăr, dacă montajul alternat este absolut necesar pentru trecerea de la situație la acțiune, se pare că în acțiunea astfel restrânsă, în adâncul duelului, ceva este rebel la orice montaj. Am putea numi această a treia lege legea lui Bazin, sau a „montajului interzis". André Bazin arăta că, dacă două acțiuni independente care concură la producerea unui efect țin de un montaj, există în mod necesar în efectul produs un moment în care doi termeni se înfruntă față în față, trebuind să fie captați într-o ireductibilă simultaneitate, fără să se poată recurge la un montaj și nici măcar la un câmp-contracâmp. Bazin cita *Circul* de Chaplin: toate trucajele sunt permise, dar trebuie ca Charlot să intre în cușca leului și să se afle cu el într-un plan comun. Trebuie și ca Nanook și foca să se înfrunte într-unul și același plan[13]. Această lege a binomului nu-i mai privește pe SS', nici pe SA, ci pe A pentru el însuși.

Duelul nu este, de altfel, un moment unic și localizat al imaginii-acțiune. Duelul jalonează liniile de acțiune, marcând întotdeauna niște simultaneități necesare. Trecerea de la situație la acțiune este așadar însoțită de o încastrare a duelurilor unele într-altele. Binomul este un polinom. Chiar și în western, care prezintă duelul în starea cea mai pură, este greu să-l circumscrii în ultimă instanță. Este oare duelul acela al cowboy-ului cu banditul sau indianul? Sau cu femeia, cu prietenul, cu omul nou care-l va da la o parte (ca în *Liberty Valance*)? În *M. - un oraș își caută ucigașul*, adevăratul duel este între M și poliție sau societate, sau între M. și pegra care nu-l vrea? Adevăratul duel nu este oare în altă parte? Până la urmă, ar putea fi exterior filmului, chiar dacă ar rămâne interior cinematografului. În scena tribunalului pegrei, banditii și cerșetorii subliniază

[13] Bazin, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Ed. du Cerf, p. 59.

Scanned with OKEN Scanner

drepturile unui soi de crimă-habitus sau comportament, crima ca organizare rațională, reproșându-i lui M. că acționează din pasiune. La care M. răspunde că tocmai acest lucru îl dezvinovățește: nu poate proceda altfel, nu acționează decât din impuls sau din afect, iar în acel moment, și doar în acel moment, actorul joacă tocmai în mod expresionist. Până la urmă, în *M. - un oraș își caută ucigașul*, adevăratul duel nu este oare între Lang însuși și expresionism? Este gestul său de adio față de expresionism, este intrarea lui în realism, pe care va veni s-o confirme *Testamentul lui Mabuse* (acolo unde Mabuse s-a eclipsat în beneficiul recii organizări realiste).

Dar dacă există astfel o întreagă încastrare de dueluri este în funcție de o a cincea lege: între înglobant și erou, mediu și comportamentul care-l va modifica, situație și acțiune, există în mod necesar o *mare distanță*, care nu va putea fi acoperită decât progresiv, de-a lungul filmului. Se poate imagina o situație care s-ar converti instantaneu în duel, dar ar fi „burlesc": într-o scurtă capodoperă (*The fatal glass of beer*), Fields deschide la intervale regulate ușa cabanei sale din Nord, strigând „e o vreme să nu dai nici măcar un câine afară", primind imediat doi bulgări de zăpadă în plină figură. În mod normal însă, e cale lungă de la mediu până la duelul ultim. Aceasta din cauză că eroul nu e copt imediat pentru acțiune; la fel ca în cazul lui Hamlet, acțiunea de împlinit e prea mare pentru el. Și nu pentru că ar fi slab: el este, dimpotrivă, egal cu înglobantul, dar doar în mod potențial. Trebuie ca măreția și puterea sa să se actualizeze. Trebuie să renunțe la retragerea și la pacea sa interioară sau să regăsească niște forțe de care situația l-a privat sau să aștepte momentul favorabil când va primi sprijinul necesar din partea unei comunități sau a unei echipe. Într-adevăr, eroul are nevoie de un popor, de un grup fundamental care să-l consacre, dar și de un grup de întâlnire care să-l ajute, mai eterogen și mai restrâns. Trebuie să facă față atât slăbiciunilor și trădărilor unuia, cât și sustragerilor celuilalt. Acestea sunt niște variabile care pot fi regăsite deopotrivă în western și în filmul istoric. Chiar și la Eisenstein, ceea ce critica sovietică nu va aprecia este caracterul hamletian al lui *Ivan cel Groaznic*: cele două mari momente de îndoială prin care trece, ca două cezuri ale filmului; dar și natura sa aristocratică, ce face ca poporul

Scanned with OKEN Scanner

să nu poată fi pentru el grup fundamental, ci doar grup de întâlnire care-i servește drept instrument. Trebuie, în general, ca eroul să treacă prin momente de neputință, interioare sau exterioare. Ceea ce face intensitatea filmului *Samson și Dalila*, de Cecil B. De Mille, sunt imaginile care-l arată pe Samson orb învârtind roata morii, apoi încărcat de lanțuri și împins în incinta templului, mergând pe pipăite, săltând la mușcătura unor fălci de feline pe care le agită niște pitici grotești; în sfârșit, regăsindu-și întreaga putere, făcând să alunece de pe soclul ei enorma coloană a templului, într-o imagine care „rimează" cu aceea a extremei sale neputințe, când învârtea scârțâitoarea roată a morii. Invers, fălcile de felină care-l mușcă pe Samson cel neputincios rimează cu falca de măgar de care Samson cel puternic se servea la început pentru a-și doborî agresorii. Pe scurt, există un întreg drum spațio-temporal care se confundă cu procesul de actualizare și prin care eroul devine „capabil" de acțiune; iar puterea sa, egală cu cea a înglobantului. Uneori asistăm chiar la o ștafetă între două personaje, în așa fel încât unul încetează să fie capabil pe măsură ce starea de lucruri evoluează ea însăși, în vreme ce celălalt devine capabil: de la Moise la Iosua. Lui Ford îi place această structură dualistă, care indică încă un binom: omul legii care preia ștafeta de la omul Vestului în *Liberty Valance*; sau, în *Fructele mâniei*, mama matriarhală a familiei agricole, care încetează să „vadă limpede" pe măsură ce grupul se descompune, în vreme ce fiul începe să vadă limpede pe măsură ce înțelege sensul și miza noii lupte. Din toate aceste puncte de vedere, reprezentarea organică e guvernată de această din urmă lege de dezvoltare: *este nevoie de o mare distanță între situația și acțiunea viitoare, dar această distanță nu există decât pentru a fi acoperită*, printr-un proces marcat de cezuri, ca de tot atâtea regresii și progresii.

3

Imaginea-acțiune inspiră un cinema de comportament (behaviorism), deoarece comportamentul este o acțiune care trece de la o situație la alta, care răspunde unei situații pentru a încerca s-o modifice sau să instaureze altă situație. Merleau-Ponty vedea în această

Scanned with OKEN Scanner

ascensiune a comportamentului un semn comun romanului modern, psihologiei moderne și spiritului cinematografului[14]. Dar, în această perspectivă, e nevoie de o legătură senzorimotoare foarte puternică, trebuie ca orice comportament să fie cu adevărat structurat. Marea reprezentare organică, SAS', trebuie să fie nu doar compusă, ci născută: trebuie, pe de o parte, ca situația să impregneze profund și continuu personajul și, pe de altă parte, ca personajul impregnat să izbucnească în acțiune, la intervale discontinue. E formula violenței realiste, cu totul diferită de violența naturalistă. Structura este un ou: un pol vegetal sau vegetativ (impregnarea) și un pol animal (*acting-out*). Se știe că imaginea-acțiune, în acest sens, și-a găsit sistematizarea în Actors Studio și în cinematograful lui Kazan. Acolo, o schemă senzorimotoare a pus stăpânire pe imagine și un element genetic tinde să se degajeze. Încă de la început, regulile de la Actors Studio nu contează doar pentru jocul actorului, ci și pentru concepția și desfășurarea filmului, pentru cadrajele sale, pentru decupaj, montaj. Trebuie să se conchidă de la unul la celălalt, de la jocul realist al actorului la natura realistă a filmului și invers. Or, e puțin spus că actorul nu este niciodată neutru și că nu se oprește. Când nu explodează, se impregnează și nu rămâne liniștit niciodată. Pentru actor, ca și pentru personaj, nevroza de bază e isteria. Polul vegetativ, într-adevăr, nu este mai puțin în mișcare pe loc decât polul animal în deplasare violentă. Impregnarea spongioasă are tot atâta intensitate ca *acting-out*-ul, de extensie bruscă. Acesta și este, de altfel, motivul pentru care această reprezentare structurală și genetică a imaginii-acțiune oferă o formulă ale cărei aplicații sunt, practic, infinite. Kazan sfătuia să pui să mănânce împreună personaje aflate în conflict: îngurgitarea comună va face izbucnirea duelurilor și mai puternică. Să ne uităm la un film recent care aplică Metoda sau Sistemul: *Georgia* de Arthur Penn. O scenă arată un prânz care-i reunește pe tatăl miliardar al tinerei și pe logodnicul emigrat proletar; vedem tensiunea situației interiorizându-se în protagoniști; apoi tatăl spune „nu am obiceiul să dau ceea ce-mi aparține" și aceste cuvinte sunt deja ca o explozie care modifică

[14] Merleau-Ponty, *Sens et non-sens*, Nagel, „Le cinéma et la nouvelle psychologie".

Scanned with OKEN Scanner

situația, deoarece introduc elementul nou al unui raport incestuos al tatălui cu fiica. Mai târziu, la recepția organizată cu ocazia logodnei, tatăl, aproape imperceptibil, neclar în spatele unui geam uriaș, pare a se impregna de situație ca o plantă veninoasă; doar un copil remarcă acest lucru și așteaptă; și tatăl țâșnește afară, își ucide fiica și-l rănește grav pe logodnic, modificând încă o dată situația prin acest *acting-out* animalic.

E ca și diferențierea vieții după Bergson: planta sau vegetalul și-a fixat drept sarcină să înmagazineze explozivul, pe loc, în vreme ce animalul și-a luat misiunea să-l detoneze, prin mișcări bruște[15]. Originalitatea lui Fuller constă, poate, tocmai în a fi împins această diferențiere la maximum, chiar cu riscul de a proceda în sacade și de a rupe înlănțuirile. Filmul de război este favorabil acestui fenomen, cu așteptările lui interminabile și impregnările lui cu atmosferă, pe de o parte, pe de altă parte cu exploziile lui brutale și acele *acting-out*. La limită, Fuller va găsi figurile violenței sale la nebunii vegetativi care stau ca niște plante în culoarul din *Corridor Shock* și în câinele rasist din *White Dog*, care explodează în acte de atac. E adevărat că nebunii au ei înșiși detonările lor imprevizibile, iar câinele și-a avut propria impregnare misterioasă. „I-am explicat câinelui că e un actor..." Dar Fuller știe să explice acest lucru și plantelor. Ceea ce contează la el este această disociere extremă, care dublează fiecare dintre cele două părți ale violenței, operând uneori o inversare a polilor: situația atinge atunci un naturalism sumbru.

Și Kazan știe să disocieze polii, iar *Baby Doll* este unul dintre cele mai frumoase filme vegetative, exprimând în același timp viața veninoasă și încetinită din Sud și existența vegetală a tinerei femei în leagăn. Dar ceea ce-l interesează pe Kazan și ceea ce determină evoluția operei sale este înlănțuirea impregnărilor și a exploziilor, în așa fel încât să obțină o structurare continuă mai curând decât o structură cu doi poli. Formatul alungit al cinemascopului întărește această tendință. Și tocmai aceasta este ortodoxia marca Actors Studio: o mare „sarcină globală", SAS', se împarte în „sarcini locale", succesive și continue (s1 a1 s2, s2 a2 s3...). În *America, America*,

[15] Bergson, *Evoluția creatoare*, cap. II.

Scanned with OKEN Scanner

fiecare secvență are propria ei geografie, sociologie, psihologie, tonalitate, situație, care depinde de acțiunea precedentă și care va suscita o nouă acțiune, antrenându-l la rândul său pe erou în situația următoare, de fiecare dată prin impregnare și explozie, până la explozia finală (a îmbrățișa cheiul New York-ului). Jefuit, prostituat, ucigaș, logodit, trădător, eroul traversează aceste secvențe care sunt toate înglobate în marea sarcină pretutindeni prezentă, a scăpa din Anatolia (S) pentru a ajunge la New York (S'). Iar înglobantul, marea sarcină, îl sanctifică sau cel puțin îl achită pe erou pentru tot ce a trebuit să facă ici și colo: dezonorat din afară, el și-a salvat onoarea intimă, puritatea inimii și viitorul familiei sale. Ceea ce nu înseamnă că-și găsește pacea. E lumea lui Cain, semnul lui Cain, care nu cunoaște liniștea, dar face să coincidă într-o nevroză isterică inocența și culpabilitatea, rușinea și onoarea: ceea ce este și rămâne abjecție în cutare sau cutare situație locală este și eroismul cerut de marea situație globală, prețul care trebuie plătit. *Pe chei* dezvoltă abundent această teologie: dacă nu-i trădez pe ceilalți, mă trădez pe mine însumi și trădez justiția. Trebuie să trecem prin multe situații murdare impregnante și prin multe explozii rușinoase, ca să întrevedem prin ele amprenta care ne spală și deturnarea care ne salvează și ne iartă. *La răsărit de Eden* constituie marele film biblic, povestea lui Cain și a trădării, care-i bântuia, în feluri diferite, și pe Nicholas Ray și Samuel Fuller[16]. Această temă exista dintotdeauna, în cinematograful american și în concepția sa asupra Istoriei, sacre sau profane. Dar iată că acum ea este esențialul, Cain devenit realist. Ceea ce este ciudat, la Kazan, e modul în care visul american și imaginea-acțiune se înăspresc împreună. Visul american se afirmă din ce în ce mai mult ca un vis, nimic mai mult decât un vis, contrazis de fapte; dar el extrage din asta o tresărire de putere sporită,

[16] Asupra tuturor acestor puncte care-l privesc pe Kazan (în același timp problemele estetice de structurare și problemele personale de delațiune care influențează opera), a se vedea analizele lui Roger Tailleur, *Kazan*, Seghers. Am văzut cum cinematograful american, în special filmul istoric, dădea o mare importanță temei trădătorului. Dar această temă dobândește, după război și odată cu macchartysmul, o importanță și mai mare. O tratare originală a temei trădătorului se găsește la Fuller: cf. Jacques Lourcelles, „Thème du traître et du héros", *Présence du cinéma*, nr. 20, martie 1964.

Scanned with OKEN Scanner

dat fiind că înglobează acum acțiuni precum trădarea și delațiunea (exact cele pe care visul avea funcția de a le exclude, după Ford). Și tocmai după război, exact în momentul când visul american se prăbușește și când imaginea-acțiune intră într-o criză definitivă, cum vom vedea, tocmai în acel moment visul își află forma cea mai pregnantă, iar acțiunea, schema cea mai violentă, mai explozivă. Este agonia cinematografului de acțiune, chiar dacă multă vreme vor continua să se facă filme de acest tip.

Acest cinema de comportament nu se mulțumește cu o schemă senzorimotoare simplă, de tip arc reflex, chiar condiționat. E un behaviorism mult mai complex, care ține seama în primul rând de factori interni[17]. Într-adevăr, ceea ce trebuie să apară în exterior este tocmai ceea ce se întâmplă în interiorul personajului, la intersecția dintre situația care-l impregnează și acțiunea pe care el o va face să explodeze. Tocmai aceasta e regula Actors Studio: *numai interiorul contează*, dar acest interior nu este nici dincolo, nici ascuns, ci se confundă cu elementul genetic al comportamentului, care trebuie arătat. Nu e o perfecționare a acțiunii, este condiția absolut necesară a dezvoltării imaginii-acțiune. Această imagine realistă, într-adevăr, nu uită niciodată că ea prezintă, prin definiție, situații fictive și acțiuni simulate: nu ne aflăm „cu adevărat" într-o situație de urgență și nu ucidem sau nu bem „cu adevărat". Nu e decât teatru sau cinema... Marii actori realiști sunt perfect conștienți de acest fapt și Actors Studio le propune o metodă. Trebuie, pe de o parte, să stabilești un contact senzorial cu obiectele ținând de situație: contact chiar imaginar cu o materie, cu un pahar, cu un anumit tip de pahar sau cu o stofă, cu un costum, cu un instrument, cu o gumă de mestecat. Trebuie, pe de altă parte, ca obiectul să trezească, astfel, o memorie afectivă, să reactualizeze o emoție care nu e neapărat identică, ci analoagă cu aceea pe care o mobilizează rolul[18]. A mânui un obiect

---

[17] Cu privire la dezvoltarea unei psihologii behavioriste care ținea din ce în ce mai mult cont de factorii interni ai comportamentului, cf. Tilquin, *Le behaviorisme*, Vrin.

[18] Despre interior, contact și memoria afectivă, cf. Stanislavski, *La formation de l'acteur*, Payot; Lee Strasberg, *Le travail à l'Actors Studio*, Gallimard, pp. 96-142. Despre Actors Studio și urmările sale, Odette Aslan, *L'acteur au XXe siècle*, Seghers, p. 258 sq.

Scanned with OKEN Scanner

învecinat, a trezi o emoție corespunzând situației: prin această legătură internă dintre obiect și emoție, se va face înlănțuirea exterioară dintre situația fictivă și acțiunea simulată. Actors Studio nu-l invită mai mult decât oricare altă metodă pe actor să se identifice cu rolul său; ceea ce caracterizează această metodă e chiar operația inversă, prin care se presupune că actorul realist identifică rolul cu anumite elemente interioare pe care le posedă și pe care le selectează în el însuși.

Dar elementul interior nu este doar o formațiune a actorului, el apare în imagine (de unde agitația constantă a actorului). Este în el însuși și în mod nemijlocit element de comportament, formațiune senzorimotoare. Reglează una prin cealaltă, impregnarea și explozia. Cuplul obiect-emoție va apărea așadar în imaginea-acțiune ca semnul ei genetic. Obiectul va fi surprins în toate virtualitățile sale (utilizat, vândut, cumpărat, schimbat, distrus, sărutat, respins...), în timp ce emoțiile care îi corespund vor fi actualizate: de pildă în *America, America*, cuțitul oferit de bunică, papucii abandonați, fesul și canotiera care au valoare de S și S'... Există în toate aceste cazuri un cuplu emoție-obiect care nu aparține decât realismului, dar care este echivalent, în felul său, cu cel al pulsiunii și al fetișului, sau al efectului și al chipului. Ceea ce nu înseamnă că un cinematograf precum cel de comportament evită obligatoriu gros-planul (Tailleur analizează o foarte frumoasă imagine din *Baby Doll*, în care bărbatul „intră" literalmente în gros-planul tinerei, mâna sa aventurându-se pe chip, buzele sale la marginea părului[19]). Rămâne faptul că mânuirea emoțională a unui obiect, un act de emoție în raport cu obiectul pot să aibă un efect mai mare decât un gros-plan în imaginea-acțiune. Într-o situație din *Pe chei*, în care femeia are un comportament ambivalent și în care bărbatul se simte timid și vinovat, acesta ridică mănușa pe care ea a lăsat-o să cadă, o păstrează și se joacă cu ea, introducându-și în sfârșit mâna în ea[20]. E ca un semn genetic sau embrionar pentru imaginea-acțiune, pe care l-am

[19] Tailleur, p. 94.

[20] Michel Ciment, prin întrebările pe care i le pune lui Kazan, degajează clar acest tip de imagine care tinde să înlocuiască gros-planul: *Kazan par Kazan*, Stock, p. 74 sq.

Scanned with OKEN Scanner

putea numi *Amprentă* (obiect emoțional) și care funcționează deja ca un „simbol" în domeniul comportamentului. El reunește în același timp, în mod straniu, inconștientul actorului, vinovăția personală a autorului, isteria imaginii, precum mâna arsă, de pildă, amprenta care nu încetează să apară în filmele lui Dmytrick. În definiția ei cea mai generală, amprenta este legătura interioară, dar vizibilă, dintre situația impregnantă și acțiunea explozivă.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL X

Imaginea-acțiune: mica formă

1

Trebuie să luăm în considerare acum un cu totul alt aspect al imaginii-acțiune. Dacă imaginea-acțiune reunește întotdeauna „doi", la toate nivelurile sale, este normal să aibă ea însăși două aspecte diferite. Marea formă, SAS', mergea de la situație la acțiune, care modifica situația. Dar există și o altă formă, care merge, dimpotrivă, de la acțiune la situație, către o nouă acțiune: ASA'. De data aceasta, acțiunea e cea care dezvăluie situația, o bucată sau un aspect al situației, care declanșează la rândul său o nouă acțiune. Acțiunea avansează pe nevăzute, și situația se dezvăluie în întuneric sau în ambiguitate. Din acțiune în acțiune, situația își va face treptat apariția, va varia, se va limpezi în cele din urmă sau își va păstra misterul. Numeam mare formă imaginea-acțiune care mergea de la situație ca înglobant (synsemn) la acțiune ca duel (binom). Din motive de comoditate, vom numi mică formă imaginea-acțiune care merge de la o acțiune, de la un comportament sau habitus la o situație parțial dezvăluită. Este o schemă senzorimotoare inversată. O astfel de reprezentare nu mai e globală, ci locală. Nu mai e spiralică, ci eliptică. Nu mai e structurală, ci evenimențială. Nu mai e etică, ci „comedică" [*comédique*] (spunem „comedică" pentru că această reprezentare produce o comedie, chiar dacă nu este neapărat comică și poate să fie dramatică). Semnul de compoziție al acestei noi imagini-acțiune este indiciul.

Această imagine-acțiune pare a fi dobândit conștiință de sine în special în *Opinia publică*, film căruia Chaplin i-a fost autor fără a-i fi și actor, sau în întreaga operă a lui Lubitsch. Chiar mulțumindu-ne cu o analiză superficială, vedem că există două tipuri sau doi poli de indicii. Într-un prim caz, o acțiune (sau echivalentul unei acțiuni, un simplu gest) dezvăluie o situație care nu e dată. Situația e așadar conchisă din acțiune, prin inferență imediată sau printr-un raționament relativ complex. Dat fiind că situația nu este dată pentru ea însăși, indiciul este aici un indiciu al lipsei, implică o gaură în povestire și corespunde primului sens al cuvântului „elipsă". De pildă, în *Opinia publică*, Chaplin insista pe gaura unui an pe care nimic nu venea s-o umple, dar pe care o conchideam din noul comportament și din îmbrăcămintea eroinei, devenită amanta unui bărbat bogat. Ba chiar chipurile nu aveau doar o valoare expresivă sau afectivă autonomă, dar nici nu ofereau o simplă indicație despre ceea ce se prelungea în afara câmpului: ele funcționau efectiv ca niște indicii ale unei situații globale. De exemplu, celebra imagine a trenului pe care nu-l vedem sosind decât prin luminile care trec pe chipul femeii, sau imaginile erotice în legătură cu care asistenții ne oferă doar inferența. Exemplele sunt încă și mai frapante atunci când indiciul învăluie un raționament, oricât de rapid ar fi: astfel, „o cameristă deschide o comodă și un guler de bărbat cade accidental pe podea, ceea ce dezvăluie legătura Ednei"[1]. La Lubitsch, găsim în mod constant aceste raționamente rapide introduse în imaginea însăși, care funcționează, atunci, ca indiciu. În *Serenadă în trei*, film care și-a păstrat întreaga îndrăzneală, eroina revendică cu naturalețe sau simplitate dreptul să trăiască și să coabiteze cu doi amanți, iar unul dintre ei îl vede pe celălalt îmbrăcat într-un smoking, în zori la iubita comună: conchide din acest indiciu (și spectatorul în același timp cu el) că prietenul său a petrecut noaptea cu tânăra. Indiciul constă, deci, în aceea că unul dintre personaje e „prea" îmbrăcat, prea bine îmbrăcat într-un costum de seară, ca să nu se fi aflat în

[1] Charles Chaplin, *Histoire de ma vie*, Laffont [*Povestea vieții mele*, traducere de Sanda Râpeanu, Editura Muzicală, 1973] (a se vedea dosarul despre *Opinia publică*, în *Cinématographe*, nr. 64, ianuarie 1981: în special articolul lui Jean Tédesco, contemporan cu filmul, și analiza lui Jacques Fieschi).

Scanned with OKEN Scanner

cursul nopții într-o situație foarte intimă, care nu a fost arătată. E o imagine-raționament.

Există și un al doilea tip de indiciu, mai complex, indiciu de echivocitate, care corespunde celui de-al doilea sens al cuvântului „elipsă" (geometric). În *Opinia publică*, multe indicii de primul tip ne fac să ne gândim că eroina nu este foarte atașată de iubitul ei (are mici surâsuri stranii). În schimb, are cu amantul său bogat un raport mai echivoc, care face ca spectatorul să nu înceteze să se întrebe: este ea oare atașată de el prin avere, lux sau o anumită complicitate, sau îl iubește cu o dragoste mult mai înțelegătoare și mai profundă? Întrebarea este aceeași în *A opta nevastă a lui Barbă-Albastră* de Lubitsch. În aceste cazuri, o întreagă lume de detalii, un alt tip de indicii sunt cele care ne fac să ezităm; și nu din cauza a ceva ce lipsește sau nu este dat, ci în virtutea unei echivocități care aparține pe deplin indiciului (așa cum se întâmplă în scena colierului aruncat și recuperat din *Opinia publică*). E ca și cum o acțiune, un comportament ar ascunde o mică diferență care e totuși de ajuns ca să le trimită simultan la două situații cu totul distante, cu totul îndepărtate. Sau e ca și cum două acțiuni, două gesturi ar fi foarte puțin diferite și totuși, prin diferența lor infimă, ar trimite la două situații opozabile sau opuse. Cele două situații pot fi de așa natură încât una singură să fie reală, iar cealaltă, aparentă sau mincinoasă; dar ele pot fi și amândouă reale; și, în sfârșit, ele pot să se schimbe atât de bine una în alta încât una să devină reală și cealaltă, aparentă, și invers. Anumite cazuri dintre acestea sunt curente în orice film: de pildă, inocentul luat drept vinovat (un om are un cuțit în mână lângă un cadavru; e oare din pricină că a ucis sau, pur și simplu, l-a scos din rană?). Cazurile mai complexe pe care tocmai le-am citat prezintă un interes mai mare. Ele ne permit să degajăm legea noului indiciu: *o foarte mică diferență în acțiune sau între două acțiuni induce o foarte mare distanță între două situații.* E o elipsă, în cel de-al doilea sens al termenului, dat fiind că situațiile distante sunt ca un dublu focar. E un indiciu al echivocității sau, mai curând, al distanței, nu unul al lipsei. Și prea puțin contează dacă una dintre situații e dezmințită sau negată, deoarece asta nu se întâmplă decât după ce ea și-a epuizat funcția, iar negarea nu poate merge

Scanned with OKEN Scanner

niciodată atât de departe încât să suprime echivocitatea indiciului și distanța dintre situațiile evocate. Fără îndoială, Lubitsch a atins mânuirea perfectă a acestor indicii complexe în *To be or not to be*. Uneori în imagini insolvabile, de pildă atunci când un spectator își părăsește fotoliul de îndată ce actorul își începe monologul: e oare din cauză că s-a săturat sau pentru că are întâlnire cu soția actorului? Alteori pentru ansamblul unei intrigi, care pune în joc întregul montaj: foarte mica diferență în gest, dar și foarte marea distanță dintre două situații, după cum trupa de actori joacă roluri de nemți în fața spectatorilor unei piese sau, din contră, ar „face" pe nemții în fața unor germani care, de-atunci încolo, ar avea aerul că-și joacă propriul rol. Chestiune de viață și de moarte: situațiile sunt cu atât mai distante cu cât personajele știu că totul depinde de foarte mici diferențe de comportament.

În orice caz, în mica formă, se conchide de la acțiune la situație sau la situații. S-ar părea că această formă costă mai puțin în principiu, e mai economică: astfel, Chaplin explică faptul că a reținut umbra și lumina trenului reflectate pe un chip pentru că nu putea să prezinte direct un adevărat tren franțuzesc... Această remarcă ironică e importantă, deoarece pune o problemă generală: influența filmelor de serie B sau cu buget mic asupra invențiilor de imagine din cinema. E cert că anumite constrângeri economice au provocat inspirații fulgurante și că anumite imagini, inventate în condiții de economie, au putut avea o rezonanță universală. Ar fi multe exemple în neorealism, în Noul Val, dar e adevărat pentru toate epocile, deseori seria B putând fi privită ca un centru activ de experimentare și de creație. Rămâne însă faptul că „mica formă" nu-și are obligatoriu originea și, fără îndoială, nici expresia deplină în filmele cu buget mic. Ea găsește în cinemascop, în filmul color, în mizanscena somptuoasă, în decoruri tot atâția factori de expresie ca și marea formă însăși. Dacă o numim mică formă e într-un mod inadecvat în sine și doar pentru a opune cele două formule ale imaginii-acțiune: SAS' și ASA', adică marele organism univoc, care înglobează organele și funcțiunile, sau, dimpotrivă, acțiunile și organele care se structurează puțin câte puțin într-o organizare echivocă.

Scanned with OKEN Scanner

De-aici încolo, putem face să corespundă cu ușurință celor două formule ale imaginii-acțiune genurile sau stările de gen pe care ele le inspiră. Ceea ce tocmai am văzut este comedia de moravuri, de mică formă ASA, în măsura în care se distinge de filmul psiho-social de mare formă, SAS. Dar o distincție sau o opoziție analoage funcționează în domeniile cele mai diverse. Să revenim mai întâi la marele film istoric SAS, istoria monumentalistă și anticărească. Lui i se opune un tip de film nu mai puțin istoric, de tip ASA, care a fost numit pe bună dreptate „film cu costume". În acest caz, costumul, veșmântul sau chiar stofa funcționează ca niște comportamente sau habitusuri, fiind indicii ale unei situații pe care o dezvăluie. Nu e deloc la fel ca în filmul istoric, unde, am văzut, stofele și costumele aveau o mare importanță, dar în măsura în care se integrau într-o concepție monumentalistă și anticărească. Aici, este o concepție modistă sau modelistă, ca și cum croitorul sau decoratorul ar fi luat locul arhitectului sau al anticarului. În filmul cu costume ca și în comedia de moravuri, habitusurile sunt inseparabile de veșminte, acțiunile, inseparabile de starea costumelor, care constituie forma lor, și situația care decurge din ele, inseparabilă de stofe și tapiserii. Nu e de mirare că Lubitsch, la începutul operei sale, în perioada sa expresionistă germană, a făcut filme cu costume deja marcate de geniul său propriu (*Anna Boleyn*, *Madame du Barry* și, mai ales, fantezia orientală *Sumurun*): stofe, veșminte, stări ale îmbrăcămintii, a căror textură, mată sau luminoasă, știa s-o transpună în imagine, și care funcționau ca indicii[2].

În domeniul documentarului, școala engleză din 1930 se opunea marelui documentar-Flaherty. Grierson și Rotha îi reproșau lui Flaherty indiferența lui socială și politică. În loc să pornească de la un înglobant, de la un mediu din care comportamentul oamenilor se deducea „natural", trebuia plecat de la comportamente, ca să se

[2] Lubitsch avea o cunoaștere profesionistă a țesăturilor și a „confecțiilor", la fel de mare ca aceea a lui Sternberg în materie de dantele și de „mercerie". Lotte Eisner, în ciuda severității sale față de filmele cu costume ale lui Lubitsch, recunoaște că regizorul aduce, în expresionism și în gustul acestuia pentru profunzimi, un element nou: jocurile de lumină pe stofe, la suprafața imaginii. Aceasta va fi, mai târziu, și una dintre reușitele strălucitoare ale lui Murnau în *Tartuffe*. Cf. *L'écran démoniaque*, Encyclopédie du cinéma, pp. 39-43 și p. 141.

Scanned with OKEN Scanner

induce de aici situația socială, care nu era dată ca un în-sine, ci trimitea ea însăși la lupte și la comportamente mereu în acțiune sau în transformare. Habitusul depunea astfel mărturie despre diferențele de civilizație și despre diferențe din sânul unei aceleiași civilizații. Se mergea, deci, de la comportament la situație, în așa fel ca, între cele două, să existe posibilitatea unei „interpretări creatoare a realității". Acest demers va fi reluat, în alte condiții, de către cinematograful direct și de către cinéma-vérité.

Mai trebuie amintit și filmul polițist, în diferența sa față de filmul cu criminali [*film criminel*]. Desigur, poate să existe polițiști în filmul cu criminali și poate să nu existe polițiști în filmul polițist. Ceea ce distinge cele două tipuri e faptul că, în formula cu criminali SAS, se merge de la situație sau de la mediu spre niște acțiuni care sunt dueluri, în vreme ce, în formula polițistă ASA, se merge de la acțiuni oarbe, ca indicii, la situații obscure care variază în totalitate sau care se răstoarnă pe de-a-ntregul în funcție de o variație minusculă a indiciului. Formula romancierului Hammet exprimă exact acest tip de imagine: „a lăsa o cheie englezească în mașinărie". E gestul orb care va arunca în aer situația neagră, care va smulge fâșii de situație. Foarte frumoase filme au ieșit din așa ceva: *Somnul de veci* de Hawks, *Șoimul maltez* de Huston (aceiași autori care se ilustrau și în marea formă a filmului cu criminali). Capodopera genului a fost atinsă, poate, de Lang, cu *Beyond a Reasonable Doubt*: eroul, în cadrul unei campanii împotriva erorii judiciare, fabrică indicii false care-l acuză de o crimă; dar, cum probele fabricării au dispărut, el se trezește în situația de a fi arestat și condamnat; pe punctul de a obține grațierea, totuși, la o ultimă vizită a logodnicei sale, el se taie, lăsând să-i scape un indiciu care-o face pe aceasta să înțeleagă că e vinovat și că a ucis de-adevăratelea. Fabricarea indiciilor false era o modalitate de a le șterge pe cele adevărate, dar ajungea pe o cale ocolită la aceeași situație ca acelea. Niciun alt film nu se lasă în voia unui astfel de dans al indiciilor, cu aceeași mobilitate și convertibilitate a situațiilor distante opuse.

Scanned with OKEN Scanner

2

Westernul, în sfârşit, pune aceeaşi problemă în nişte condiţii excepţional de bogate. Am văzut că marea formă cu respiraţie largă nu se mulţumea fără îndoială cu epicul, ci, prin variantele sale, menţinea un mediu înglobant, o situaţie globală care urma să provoace o acţiune, capabilă la rândul ei să modifice situaţia din interior. Această mare reprezentare organică, de exemplu la Ford, avea nişte caracteristici precise: presupunea un grup fundamental, sau mai multe, fiecare dintre ele bine definite, omogen, cu locurile, interioarele, obiceiurile sale (astfel, cele cinci grupuri din *Wagonmaster*); dar presupunea, de asemenea, şi un grup de întâlnire sau de circumstanţă, mai eterogen, eteroclit, dar funcţional. În sfârşit, *exista o mare distanţă între situaţie şi acţiunea de întreprins, dar această distanţă nu exista decât pentru a fi acoperită*: într-adevăr, eroul trebuia să actualizeze puterea care urma să-l facă egalul situaţiei, el trebuia să devină capabil de acţiune şi chiar devenea capabil puţin câte puţin, în măsura în care reprezenta grupul fundamental „bun" şi găsea ajutorul necesar în grupul de întâlnire (medicul alcoolic, fata uşuratică cu inimă mare etc. se dovedeau foarte eficace). Şi este deja remarcabil că Hawks se înscrie în această reprezentare organică, supunând-o însă unui asemenea tratament încât ea se va vedea profund afectată, deformată. Atunci când se exprimă plenar, ca la începutul *Râului roşu* de pildă, când cuplul decupat pe cer este egalul întregii Naturi, imaginea e mult prea puternică pentru a putea să dureze. Iar atunci când durează, o face în alt mod: imaginea are nevoie să se lichefieze, omul se uneşte cu râul, atât în *Râul roşu*, cât şi în *Big Sky*. Am putea spune că, la Hawks, reprezentarea organică terestră tinde să se golească, nelăsând să subziste decât nişte funcţii fluide aproape abstracte, care trec în prim-plan.

Mai întâi, locurile îşi pierd viaţa organică care le îngloba, le traversa şi le situa într-un ansamblu: puşcăria din *Rio Bravo*, pur funcţională, nu are nici măcar nevoie să-l arate pe prizonier; biserica din *El Dorado* nu mai face decât dovada unei funcţii neglijate; oraşul din *Rio Lobo* se reduce la „o epură în care nu mai pot fi citite decât nişte funcţii, oraş golit de sânge, condamnat de povara unui trecut".

Scanned with OKEN Scanner

În același timp, grupul fundamental devine foarte vag, singura comunitate încă bine definită fiind grupul de întâlnire eteroclit (un alcoolic, un bătrân, un tânăr...): e un grup funcțional care nu mai are fundament în organic; el își găsește motivațiile într-o datorie de șters, într-o greșeală de spălat, o pantă a degradării de urcat din nou și forțele sau mijloacele mai curând în inventarea unei mașini ingenioase decât în reprezentarea unei colectivități (arborele-catapultă din *Big Sky*, focul de artificii final din *Rio Bravo* și, în afara westernului, mașina savanților din *Mingea de foc*, până la marea invenție din *Tărâmul faraonilor*)[3]. Acesta e purul funcționalism care, la Hawks, tinde să înlocuiască structura înglobantului. S-a remarcat adesea claustrofobia anumitor filme ale lui Hawks: în special *Tărâmul faraonilor*, în care invenția constă în a închide din interior camera funerară, dar și *Rio Bravo*, care a putut fi numit „western de cameră". Asta din pricină că, în ștergerea înglobantului, nu mai există, ca la Ford, comunicare a unui interior organic situat cu un exterior care îl înconjoară, care îi oferă un mediu viu de unde vin atât ajutoarele, cât și agresiunile. Aici, dimpotrivă, neașteptatul, violentul, evenimentul vin din interior, în timp ce exteriorul e mai curând locul acțiunii obișnuite sau premeditate, printr-o ciudată inversare a exteriorului și a interiorului[4]. Toată lumea intră în și trece prin încăperea în care șeriful face o baie, ca printr-o piață publică (*El Dorado*). Mediul exterior își pierde curbarea și ia figura unei tangente pornind de la un punct sau de la un segment care funcționează ca interioritate: exteriorul și interiorul devin, așadar, exterioare *unul față de celălalt*, intră într-o relație pur liniară care face posibilă o permutare funcțională a contrariilor. De unde mecanismul constant al inversărilor la Hawks, care operează cât se poate de clar, independent de un fundal simbolic, chiar și atunci când nu se mulțumesc să privească exteriorul și interiorul, ci, ca în comedii,

---

[3] Asupra celor două puncte precedente, cf. articolul lui Michel Devillers, *Cinématographe*, nr. 36, martie 1978, *in* „Quatre études sur Howard Hawks".

[4] *Positif*, nr. 195, iulie 1977: asupra temei exteriorului și a interiorului la Hawks, vezi articolele lui Eyquem, Legrand, Masson, Ciment și cel al lui Bourget, care introduce multe nuanțe cu privire la aceeași temă. În *Cinématographe*, Emmanuel Decaux și Jacques Fieschi insistă asupra mecanismului general al inversiunilor la Hawks.

Scanned with OKEN Scanner

privesc toate relațiile binare. Dacă exteriorul și interiorul sunt pure funcții, interiorul poate să preia funcția exteriorului; dar și femeia poate să preia funcția bărbatului în raportul de seducție, iar bărbatul, pe cea a femeii (*Leopardul Suzanei*, *Culcați-vă în altă parte* și rolurile de femei din westernurile lui Hawks). Adulții sau bătrânii au funcții de copii, iar copilul, o funcție monstruoasă de adult copt (*Mingea de foc*, *Domnii preferă blondele*). Același mecanism poate să intervină între dragoste și bani, între limbajul nobil și argou etc. Așa cum vom vedea, aceste inversări de situație, ca permutări funcționale, constituie niște adevărate *Figuri* care asigură o transformare a formei.

Hawks se dedă unei deformări topologice a marii forme: tocmai de aceea filmele sale păstrează o mare „respirație", cum spune Rivette, cu toate că a devenit fluidă, exprimând mai curând continuitatea și permutarea funcțiilor decât unitatea unei forme organice[5]. Dar, în ciuda datoriei sale față de Hawks, neo-westernul merge într-o altă direcție: el adoptă direct „mica formă", chiar pe ecran mare. Elipsa domnește, înlocuind spirala și proiecțiile sale. Nu mai este legea globală sau integrală SA (o mare distanță care nu există decât pentru a fi acoperită), ci o lege diferențială AS: cea mai mică diferență, care nu există decât pentru a fi adâncită, pentru a provoca niște situații foarte distante sau opozabile. În primul rând, indienii nu mai apar pe vârful dealului detașându-se pe cer, ci țâșnesc din ierburile înalte din care nu se disting. Indianul aproape se confundă cu stânca după care așteaptă (*Hombre*, de Martin Ritt), iar cowboy-ul are ceva mineral care-l face să se confunde cu peisajul (*Omul din vest*, de Anthony Mann[6]). Violența devine impulsul principal, dobândind tot atâta intensitate cât bruschețe: în *Seminole* de Boetticher, se moare sub loviturile unui adversar invizibil ascuns în mlaștini. Nu numai că grupul fundamental a dispărut în avantajul unor grupuri de întâlnire din ce în ce mai eteroclite și amestecate, dar acestea, multiplicându-se, și-au pierdut distincția clară pe care o mai aveau încă la Hawks: bărbații în interiorul unui singur grup și, de la un grup la altul, au atâtea relații și alianțe atât de complexe încât abia

[5] Jacques Rivette, „Génie de Howard Hawks", *Cahiers du cinéma*, nr. 23, mai 1953.
[6] Despre *Omul din vest* și despre vegetal și mineral, cf. *Jean-Luc Godard par Jean-Luc Godard*, Belfond, pp. 199-200.

Scanned with OKEN Scanner

se deosebesc, iar opozițiile dintre ei se deplasează neîncetat (*Major Dundee*, *Hoarda sălbatică* de Peckinpah). Între urmăritor și urmărit, dar și între alb și indian, diferența devine din ce în ce mai mică: în *Momeala* de Mann, multă vreme vânătorul de recompense și prada sa nu par niște ființe distincte; iar în *Little Big Man*, de Penn, eroul nu încetează să fie alb cu albii, indian cu indienii, trecând în ambele sensuri o frontieră minusculă, cu ocazia unor acțiuni puțin distincte. Aceasta deoarece acțiunea nu poate fi niciodată determinată prin și într-o situație prealabilă; din contră, situația e cea care decurge din acțiune, pe parcurs: Boetticher spunea că personajele sale nu se definesc printr-o „cauză", ci prin ceea ce fac ca să o apere. Iar Godard, când analiza forma la Anthony Mann, degaja o formulă ASA', pe care o opunea marii forme SAS': mizanscena „consta în a descoperi și *în același timp* în a preciza, în vreme ce, într-un western clasic, mizanscena consta în a descoperi, *apoi* în a preciza". Dar dacă situația însăși depinde astfel de acțiune, trebuie ca acțiunea la rândul său să fie raportată la momentul nașterii sale, la clipa, la secunda, la cel mai mic interval ca la diferențiala care-i servește drept impuls.

În al doilea rând, această lege a micii diferențe nu funcționează decât în măsura în care induce niște situații foarte distante din punct de vedere logic. Pentru *Little Big Man*, situația se schimbă efectiv în totalitate după cum e împinsă de partea indienilor sau de cea a albilor. Și dacă diferențiala acțiunii e clipa, acțiunea poate să basculeze în fiecare dintre aceste clipe, conducând la o situație diferită sau opusă. Nimic nu e vreodată definitiv câștigat. Scăpările, îndoielile, frica nu mai au deloc același sens, așadar, ca în reprezentarea organică: etapele, chiar dureroase, prin care eroul se ridică până la exigențele situației globale, își actualizează puterea [*puissance*] și devine capabil de o acțiune atât de mare, nu mai sunt cele care acoperă distanța. Căci nu mai există nicio acțiune grandioasă, chiar dacă eroul și-a păstrat extraordinare calități tehnice. La limită, face parte dintre acei *Losers* așa cum îi prezintă Peckinpah: „Nu au nicio fațadă, nu le mai rămâne nicio iluzie, astfel că reprezintă aventura dezinteresată, aceea din care nu se scoate niciun profit, în afara purei satisfacții de a fi încă în viață". N-au păstrat nimic din visul american, și-au păstrat doar viața, dar, în fiecare moment critic, situația pe care acțiunea

Scanned with OKEN Scanner

lor o suscită poate să se întoarcă împotriva lor, făcându-i să piardă singurul lucru care le rămânea. Pe scurt, imaginea-acțiune are cu adevărat drept semne niște indicii, care sunt în același timp indicii ale lipsei, despre care depun mărturie elipsele brutale din povestire, și indicii ale distanței sau ale echivocității, despre care depun mărturie posibilitatea și realitatea răsturnărilor bruște de situație.

Nu e vorba doar de o indecizie între două situații distante sau opuse, dar simultane. Situațiile succesive, dintre care fiecare e deja echivocă în ea însăși, vor forma la rândul lor unele cu altele și cu momentele critice care le provoacă o linie frântă cu parcurs imprevizibil, chiar dacă necesar și riguros. Acest lucru e adevărat atât cu privire la locuri, cât și cu privire la evenimente. La Peckinpah, nu mai există un mediu, un Vest, ci Vesturi, inclusiv Vesturi cu cămile, Vesturi cu chinezi, adică ansambluri de locuri, de oameni și de moravuri care „se schimbă și se elimină" în același film[7]. La Mann, dar și la Daves, există un „drum mai scurt" care nu este linia dreaptă, dar care reunește acțiuni sau părți, A și A', dintre care fiecare își păstrează independența, dintre care fiecare este un moment critic eterogen, „un prezent ascuțit până la vârful extrem al lui însuși"[8]. E ca o frânghie cu noduri, care s-ar răsuci la fiecare prindere, la fiecare acțiune, la fiecare eveniment. Se constituie așadar, la polul opus *spațiului-respirație* al formei organice, un cu totul alt spațiu: un *spațiu-osatură*, cu intermediari care lipsesc, elemente eterogene care sar de la unul la celălalt sau se conectează brusc. Nu mai este un spațiu ambiant, ci un spațiu vectorial, un spațiu-vector, cu distanțe temporale. Nu mai este trăsătura înglobantă a unui mare contur, ci trăsătura frântă a unei linii de univers, prin găuri. Vectorul este semnul unei astfel de linii. Este semnul genetic al noii imagini-acțiune, în vreme ce indiciul era semnul ei de compoziție.

---

[7] Benayoun, *Peckinpah*, Dossiers du cinéma.

[8] Philippe Demonsablon, „Le plus court chemin", *Cahiers du cinéma*, nr. 48, iunie 1955, pp. 52-53. În acest scurt text esențial, autorul analizează *Sunt un aventurier* de Mann. Pentru o analiză mai amplă a lui Mann și a lui Daves, în această privință, vezi textele lui Claude-Jean Philippe și ale lui Christian Ledieu, *Études cinématographiques*, *Le Western*.

Scanned with OKEN Scanner

Am văzut cum genurile clasice ale cinematografului puteau să se distribuie în mod sumar în funcție de cele două forme ale imaginii-acțiune. Or, dacă există un gen care pare consacrat exclusiv micii forme, până acolo încât a creat-o și a servit drept condiție comediei de moravuri, acesta este burlescul. Tocmai acolo forma AS găsește deplina dezvoltare a formulei sale: o foarte mică diferență în acțiune, sau între două acțiuni, care va pune în valoare o distanță infinită între două situații, și care nu există decât pentru a pune în valoare această distanță. Să luăm niște exemple celebre din seria Charlot: văzut din spate, Charlot părăsit de nevastă pare zguduit de suspine, în vreme ce vedem, de îndată ce se întoarce spre noi, că agită un shaker și-și pregătește un cocktail. La fel, la război, Charlot marchează câte un punct de fiecare dată când trage; dar se întâmplă o dată ca un glonte inamic să-i răspundă și el șterge urma. Lucrul important, procesul burlesc, constă în aceasta: acțiunea e filmată din unghiul celei mai mici diferențe dintre ea și o altă acțiune (a trage cu pușca - a juca o lovitură), dar dezvăluie astfel imensitatea distanței dintre două situații (partidă de biliard - război). Când Charlot se atârnă de un cârnat expus la cârnățar, el strânge o analogie care pune în evidență, totodată, și întreaga distanță dintre un tramvai și o carmangerie. E ceea ce regăsim în majoritatea deturnărilor de obiecte de uz zilnic: o foarte mică diferență introdusă într-un obiect va induce funcții opozabile sau situații opuse. Este potențialitatea uneltelor; și chiar atunci când Charlot se confruntă cu mașinile, el reține ideea unei unelte enorme, care se convertește automat în situația contrară. De unde umanismul lui Chaplin, care demonstrează că o „nimica toată" e de ajuns pentru a întoarce mașina împotriva omului, făcând din ea un instrument de captură, de imobilizare, de frustrare, chiar de tortură, la nivelul nevoilor cele mai elementare (cele două mașini uriașe din *Timpuri noi* sunt confruntate cu simpla alimentare a omului, opunându-i niște dificultăți inextricabile). În seria filmelor cu Charlot, nu ne mulțumim să regăsim, ci surprindem mai degrabă la sursă legile micii forme: confuzia, identificarea cu mediul (Charlot în nisip, Charlot-statuie, Charlot-copac, reîncarnând profeția lui

Scanned with OKEN Scanner

Macbeth...); diferența minusculă care dă peste cap întreaga situație, precum dedublarea personalității unui personaj de care depinde totul, în *Goana după aur* sau *Luminile orașului*; clipa ca moment critic al situațiilor opozabile, Charlot prins în clipă, mergând de la o clipă la alta, în condițiile în care toate îi solicită întreaga forță de improvizație; în sfârșit, linia de univers pe care o trasează în felul acesta, trăsătură frântă care se marchează deja prin schimbările angulare ale mersului său și care nu-și racordează până la urmă segmentele și direcțiile decât aliniindu-le de-a lungul drumului nesfârșit pe care se pierde Charlot văzut din spate, între stâlpi și copaci fără frunze, sau pe frontiera pe care o urmează în zigzag, între America unde-l pândește poliția și Mexicul unde-l așteaptă banditii. Întregul joc al indiciilor și al vectorilor este cel care constituie, prin urmare, semnul imaginii burlești: elipsa în ambele ei sensuri.

Dar, tocmai, legea indiciului, mica diferență în acțiune, care pune în evidență distanța infinită dintre două situații, pare prezentă peste tot în burlesc, în general. Harold Lloyd dezvoltă în mod deosebit o variantă care deplasează procedeul, de la imaginea-acțiune la imaginea-percepție pură. O primă percepție ne este dată, de pildă Harold într-o mașină bogată oprită la un stop; apoi, o a doua percepție apare, când mașina începe să se miște, dezvăluindu-l pe Harold pe o bicicletă de sărăntoc. Fusese doar încadrat de geamul mașinii și diferența infinit de mică dintre cele două percepții ne face cu atât mai ușor să pricepem distanța infinită a situațiilor „bogat-sărac". La fel, într-o foarte frumoasă scenă din *Safety Last*, o primă percepție ne arată un bărbat așezat și încovoiat, niște gratii, un lat care atârnă, o femeie care plânge, un pastor care predică, în vreme ce a doua percepție dezvăluie că e vorba doar de un la revedere pe un peron de gară, unde fiecare element se vede justificat.

Dacă încercăm să definim originalitatea lui Chaplin și ceea ce i-a asigurat un loc incomparabil în cadrul burlescului, trebuie așadar să căutăm în altă parte. Și aceasta deoarece Chaplin a știut să aleagă gesturile apropiate și situațiile corespunzătoare îndepărtate în așa fel încât să dea naștere, prin raportarea lor, unei emoții deosebit de intense și, în același timp, unui râs; dublând râsul cu acea emoție. Dacă o mică diferență în acțiune induce și face să alterneze niște

Scanned with OKEN Scanner

situații foarte distante sau opozabile, S' și S'', una dintre cele două situații va fi „cu adevărat" înduioșătoare, teribilă, tragică (și nu doar printr-o iluzie optică, ca la Harold Lloyd). În exemplul precedent din *Charlot soldat*, războiul este situația reală și prezentă, în timp ce partida de biliard se îndepărtează la infinit. Și totuși, aceasta nu se îndepărtează într-atât încât să ne împiedice râsul; invers, râsul nostru nu împiedică emoția în fața imaginii războiului, care se impune și se dezvoltă până în tranșeele inundate. Pe scurt, distanța infinită dintre S' și S'' (războiul și partida de biliard) ne emoționează cu atât mai mult cu cât apropierea celor două acțiuni, mica diferență în acțiune, ne face să râdem mai mult. Tocmai pentru că Chaplin știe să inventeze diferența minimală dintre două acțiuni bine alese știe el să creeze și distanța maximală dintre situațiile corespunzătoare, una atingând emoția, cealaltă ajungând până la comicul pur. E un circuit râs-emoție, în care primul factor trimite la mica diferență, iar cel de-al doilea, la marea distanță, fără ca unul să-l șteargă sau să-l atenueze pe celălalt, amândouă, dimpotrivă, continuându-se, relansându-se. Nu e cazul să vorbim de un Chaplin tragic. Nu e, desigur, cazul să spunem că râdem când de fapt ar trebui să plângem. Geniul lui Chaplin e să le facă pe amândouă în același timp, făcându-ne să râdem cu atât mai mult cu cât suntem mai emoționați. În *Luminile orașului*, tânăra oarbă și Charlot nu-și împart rolurile: în scena depănatului, între acțiunea oarbă care tinde să anuleze orice diferență dintre un fir și altul și situația vizibilă care se transformă complet, în funcție de faptul că un Charlot presupus bogat ar ține suveica sau un Charlot mizerabil și-ar pierde zdrențele, ambele personaje sunt în același circuit, comice și emoționante amândouă.

Ultimele filme ale lui Chaplin în același timp descoperă filmul vorbit și îl condamnă la moarte pe Charlot (nu numai Verdoux redevine Charlot când merge la moarte, ci și dictatorul urcând la tribună se confundă cu un Charlot urcând pe eșafod). Același principiu pare atunci să capete o nouă putere. Bazin insista asupra următorului lucru: *Dictatorul* n-ar fi fost posibil dacă, în realitate, Hitler n-ar fi luat și n-ar fi furat mustața lui Charlot[9]. Între micul bărbier evreu și

[9] Bazin și Rohmer, *Charlie Chaplin*, Ed. du Cerf, pp. 28-32.

Scanned with OKEN Scanner

dictator, diferența este la fel de mică ca și cea dintre cele două mustăți. Și totuși, de aici rezultă două situații infinit de îndepărtate, la fel de opozabile ca acelea ale victimei și călăului. La fel, în *Dl Verdoux*, diferența dintre cele două aspecte și comportamente ale aceluiași bărbat, asasinul de femei și soțul iubitor al unei soții paralizate, este atât de mică, încât e nevoie de toată intuiția soției ca să presimtă, o dată, că el s-a „schimbat". Cum spune Mireille Latil, Chaplin „nu a modificat deloc înfățișarea personajului și n-a schimbat nimic în jocul său"[10] nu din neputință, ci dintr-o mare găselniță. Din mica diferență evanescentă rezultă totuși o mare distanță a situațiilor opuse, despre care depun mărturie dus-întorsurile frenetice între falsele domicilii și adevăratul cămin. Vrea oare Chaplin să spună în aceste două filme că în fiecare dintre noi există un Hitler, un asasin virtual? Și că doar situațiile ne fac buni sau răi, victime sau călăi, capabili să iubim sau să distrugem? Independent de profunzimea sau de platitudinea unor asemenea idei, acesta nu pare a fi modul de a gândi al lui Chaplin decât în mod cu totul secundar. Căci ceea ce contează încă și mai mult decât situațiile opuse ale celui bun și celui rău sunt *discursurile* subiacente, care se exprimă ca atare la sfârșitul acestor filme. Acesta și este, de altfel, motivul pentru care aceste filme vor proceda în același timp la o cucerire progresivă a filmului vorbit și la o eliminare progresivă a lui Charlot. Ceea ce spun discursurile, în *Dictatorul* și în *Dl Verdoux*, este că Societatea se pune ea însăși în situația de a face din orice om de putere un dictator sângeros, din orice om de afaceri, un asasin, literalmente un asasin, pentru că ea ne oferă prea mult interes să fim răi, în loc să dea naștere unor situații în care libertatea, umanitatea s-ar confunda cu interesul sau cu rațiunea noastră de a fi. E o idee apropiată de Rousseau, chiar de un Rousseau a cărui analiză socială era fundamental realistă. Vedem, atunci, ce anume s-a schimbat odată

[10] Mireille Latil Le Dantec, „Chaplin ou le poids d'un mythe", *Cinématographe*, nr. 35, februarie 1978 („Verdoux impostorul o emoționează pe femeia bogată înduioșându-se cu privire la ultima boală a soției sale, contemplând grădina de trandafiri de unde, cu puțină vreme în urmă, se ridica ironic fumul, urmă a crimei sale. Dar această ficțiune conjugală amintește în mod abominabil realitatea iubirii sale pentru adevărata sa soție și cadrul înflorit al casei sale").

Scanned with OKEN Scanner

cu ultimele filme ale lui Chaplin. Discursul le aduce o dimensiune cu totul nouă, producând niște imagini „discursive".

Nu mai e vorba doar de două situații opuse care par să se nască din niște diferențe minuscule între acțiuni, între oameni sau în interiorul aceluiași om. E vorba de două stări ale societății, de două Societăți opozabile, dintre care una face din mica diferență dintre oameni instrumentul unei distanțe infinite de situații (tiranie), iar cealaltă ar face din mica diferență dintre oameni variabila unei mari situații comune și comunitare (Democrație[11]). În seria mută cu Charlot, Chaplin nu putea să atingă această temă decât prin imagini idilice sau de vis (marele vis din *Charlot polițist*, sau imaginea idilică din *Timpuri noi*). Dar filmul vorbit, sub forma discursului, e cel care îi va da temei o forță realistă. S-ar putea spune despre Chaplin, în același timp, că este unul din autorii care au avut cea mai mică încredere în filmul vorbit și care l-au folosit într-un mod radical, original: Chaplin se servește de el pentru a introduce în cinema Figura discursului, transformând astfel problemele inițiale ale imaginii-acțiune. De aici, importanța aparte a *Dictatorului*, în care discursul final (indiferent de valoarea sa intrinsecă) se identifică cu întregul limbaj uman, reprezintă tot ceea ce ființa umană poate să spună, în contrast cu falsa limbă a non-sensului și a terorii, a zgomotului și a furiei, pe care Chaplin o inventează cu geniu, în gura tiranului. Micii forme burlești nu-i lipsea nimic; dar, în ultimele sale filme, Chaplin o împinge la o limită care o apropie de o mare formă și care nu mai are nevoie de burlesc, păstrând totuși puterea și semnele lui. Într-adevăr, tot mica diferență este cea care se va adânci sub forma a două situații incomensurabile sau opuse (de unde întrebarea sfâșietoare din *Limelight*: care este acel „nimic", acea fisură a vârstei, acea mică diferență a uzurii care face un frumos număr de clovn să devină un spectacol lamentabil?). Dar, în ultimele filme, în *Limelight* din nou și mai ales, micile diferențe dintre oameni sau dintr-un același om devin pe cont propriu niște stări de viață chiar și la nivelul cel mai de jos, niște variații ale unui elan vital pe care clovnul poate să-l mimeze, în vreme ce situațiile opozabile devin

[11] Cf. discursul final din *Dictatorul*, din care o parte este publicată de Bazin și Rohmer.

Scanned with OKEN Scanner

două stări ale societății, una nemiloasă și împotriva vieții, cealaltă, pe care clovnul muribund poate încă s-o întrevadă și s-o comunice femeii vindecate. Și aici, în *Limelight*, totul trece prin introducerea discursului, într-un mod shakespearian, cel mai shakespearian dintre cele trei discursuri ale lui Chaplin. Chaplin își va aduce aminte de acest lucru, când *Un rege la New York* se lansează în discursul lui Hamlet, care este ca reversul sau antipodul societății americane (democrația a devenit „regat", deoarece America a devenit societate polițienească și de propagandă).

Or, situația lui Buster Keaton este foarte diferită. Paradoxul lui Keaton este de a înscrie imediat burlescul într-o mare formă. Dacă e adevărat că burlescul aparține esențialmente micii forme, există la Keaton ceva incomparabil chiar și cu Chaplin, care nu cucerește marea formă decât prin figura de discurs și prin estomparea relativă a personajului burlesc. Profunda originalitate a lui Buster Keaton vine din faptul că a umplut marea formă cu un conținut burlesc pe care ea părea să-l respingă, că a împăcat, împotriva oricărei verosimilități, burlescul și marea formă. Eroul este ca un punct minuscul înglobat într-un mediu imens și catastrofic, într-un spațiu de transformare: vaste peisaje schimbătoare și structuri geometrice deformabile, torente și cascade, vapor uriaș plutind în derivă pe mare, oraș măturat de ciclon, pod prăbușindu-se asemenea unui paralelogram care se turtește... Privirea lui Keaton, așa cum o descrie Benayoun, emanând din chipul văzut din față sau din profil, uneori vede tot din poziția periscopului, alteori vede departe din poziția pândarului[12]. Este o privire făcută pentru mari spații, interioare și exterioare. În același timp, sub propriii noștri ochi se naște un tip de imagini neașteptate în burlesc. E începutul din *Legile ospitalității*, cu noaptea, furtuna, fulgerele, dubla crimă și femeia înfricoșată, ca în cel mai pur Griffith. E și ciclonul din *Steamboat Bill Junior*, asfixia scafandrului pe fundul mării în *Navigatorul*, strivirea trenului și inundația în *Mecanicul Generalei*, teribila partidă de box din *Battling Butler*. Uneori, este în mod specific un element al imaginii: lama sabiei care vine să se implânte în spinarea unui dușman, în *Mecanicul Generalei*, sau

[12] Benayoun, *Le regard de Buster Keaton*, Ed. Herscher.

Scanned with OKEN Scanner

cuțitul pe care *Malec, reporter cinematografic* îl strecoară în mâna unui manifestant chinez. Fie exemplul meciului de box, pentru că toți burlești au trecut prin această temă. Meciurile lui Charlot răspund perfect legii micii diferențe: meci-balet sau meci-menaj. În *Battling Butler* însă, există trei lupte: un meci care pare adevărat, privit în toată violența lui; o ședință de antrenament, tratată în stilul burlesc tradițional, Keaton fiind ca un copil gâdilat care tresare, amenințat apoi de tatăl-antrenor; în sfârșit, reglarea de conturi dintre Keaton și campion, în toată hidoșenia ei, cu corpul care tresare, deformarea și șifonarea pielii sub lovituri, ura care apare pe chip. Este una dintre cele mai mari puneri sub acuzație ale boxului. Înțelegem mai bine o anecdotă povestită de Keaton: dornic să facă o inundație, producătorul i-a obiectat că nu se poate să-i faci pe oameni să râdă cu astfel de lucruri; el ripostează că Chaplin i-a făcut să râdă cu războiul din '914; dar producătorul o ține una și bună și nu acceptă decât un ciclon (dat fiind că pare să ignore numărul de morți produși de cicloane[13]). Există o intuiție justă la acest producător: dacă Chaplin poate să-i facă pe oameni să râdă cu războiul din '914 e pentru că, așa cum am văzut, el raportează situația teribilă la o mică diferență rizibilă în ea însăși. Keaton, dimpotrivă, își dă o scenă sau o situație din afara burlescului, o imagine-limită în același timp pentru ciclon și pentru luptă. Nu mai e vorba de o mică diferență care va atrage atenția asupra unor situații opozabile, ci de o mare distanță între situația dată și acțiunea comică așteptată (legea marii forme). Cum va putea fi oare redusă distanța, nu doar în așa fel încât acțiunea comică să fie „totuși" produsă, ci în așa fel încât să acopere și să tragă după ea întreaga situație, coincizând cu ea? Nici despre Keaton nu vom spune, așa cum n-am spus despre Chaplin, că este tragic. Dar problema este cu totul diferită la cei doi autori.

Ceea ce este unic la Buster Keaton e modul în care înalță direct burlescul la marea formă. El folosește, totuși, mai multe procedee. Primul este cel pe care David Robinson îl numește „gagul-traiectorie", care mobilizează o întreagă artă a montajului rapid: astfel, încă de la *Malec și istoria*, eroul costumat în roman scapă dintr-o temniță,

[13] Citat de David Robinson, „Buster Keaton", *La Revue du cinéma*, nr. 234, decembrie 1969: despre *Steamboat Bill Junior*, p. 74.

Scanned with OKEN Scanner

înșfacă un scut, urcă alergând o scară, smulge o lance, sare pe un cal și, în picioare, saltă printr-o fereastră înaltă, depărtează doi stâlpi, face tavanul să cadă, pune mâna pe fată, se lasă să alunece de-a lungul lancei și sare într-o litieră care este adusă chiar în acea clipă. Sau eroul modern sare de pe o clădire pe alta, dar cade, se prinde de o marchiză, alunecă pe un jgheab care se desprinde, care-l proiectează cu două etaje mai jos, într-un post de pompieri unde își dă drumul de-a lungul stâlpului de coborâre și ajunge în spatele mașinii de incendiu care tocmai ieșea. Ceilalți burlești, inclusiv Chaplin, au urmăriri și curse extrem de rapide, cu permanență în varietate, dar Buster Keaton este poate singurul care face din ele pure traiectorii continue. Cea mai mare viteză de traiectorie este obținută în *Malec, reporter cinematografic*, în care tânăra îi telefonează eroului, care se lansează într-o cursă prin New York ajungând deja la ea în momentul când pune telefonul în furcă. Sau, fără montaj, într-un singur plan din *Sherlock Junior*, Keaton trece printr-o trapă pe acoperișul trenului, sare de pe un vagon pe altul, prinde lanțul unui rezervor de apă pe care îl vedeam încă de la început, e azvârlit pe șine de torentul de apă pe care-l declanșează și fuge departe, în vreme ce doi bărbați sosesc și sunt inundați. Sau gagul-traiectorie e obținut prin schimbarea de plan, actorul rămânând imobil: astfel, în celebra secvență a visului din *Sherlock Junior*, în care tăieturile fac să se succeadă grădina, strada, prăpastia, duna de nisip, reciful bătut de mare, întinderea înzăpezită, redând în sfârșit grădina (la fel traiectul prin schimbare de decor într-o mașină imobilă[14]).

Un alt procedeu ar putea fi numit gagul mașinic. Biografii și comentatorii lui Keaton au insistat asupra gustului său pentru mașini și asupra afinității sale în această privință, nu cu suprarealismul, ci cu dadaismul: mașina-casă, mașina-vapor, mașina-tren, mașina-cinema... Mașini și nu unelte: există aici, în primul rând, un aspect important al diferenței față de Chaplin, care lucrează cu unelte și *se opune*

[14] Se vor consulta analizele lui David Robinson, adesea plan cu plan: nu numai pentru *Malec și istoria* și *Sherlock Junior*, ci și pentru marea scenă a torentelor și cascadelor din *Legile ospitalității* (pp. 46-48). La fel pentru poziția fixă a personajului, cu schimbarea decorului, și problemele tehnice de geometrie care se pun atunci (în absența procedeului transparențelor): cf. pp. 53-54.

Scanned with OKEN Scanner

mașinii. Dar, în al doilea rând, dacă Keaton face din mașini aliatul său cel mai prețios e din pricină că personajul său le inventează și face parte din ele, mașini „fără mamă" în felul celor ale lui Picabia. Ele pot să scape controlului său, să devină absurde sau să fie astfel de la început, complicând tot ce e simplu: ele nu încetează să servească o finalitate secretă și mai înaltă, în locul cel mai profund al artei lui Keaton. *Casa demontabilă*, ale cărei părți au fost montate în dezordine și care devine un vârtej; *Sperietoarea*, în care casa fără mamă și cu o singură încăpere complică fiecare încăpere virtuală cu o alta, fiecare resort cu un altul, rețou și gramofon, cadă de baie și divan, pat și orgă: asemenea mașini-case sunt cele care fac din Keaton arhitectul dadaist prin excelență. Dar, în al treilea rând, acestea ne conduc ele însele la întrebarea: care este acea finalitate a mașinii absurde, acea formă specifică a non-sensului la Keaton? Sunt, în același timp, structuri geometrice și cauzalități fizice. Dar, în ansamblul operei lui Keaton, particularitatea lor este să producă niște structuri geometrice cu funcție „minorantă" sau niște cauzalități fizice cu funcție „recurentă".

În *Navigatorul*, mașina nu este doar marele pachebot prin el însuși: este pachebotul prins într-o funcție minorantă, prin care fiecare dintre elementele sale, destinat la sute de persoane, va fi adaptat la un cuplu singur și sărac. Limita, imaginea-limită, este așadar obiectul unei serii care-și propune nu s-o depășească sau chiar s-o atingă, ci s-o atragă, s-o polarizeze. Prin ce sistem poți oare să fierbi un oușor într-o oală enormă? La Keaton, mașina nu se definește prin imensitate, ea implică imensitatea, dar inventând funcția minorantă care o transformă, grație unui sistem ingenios el însuși mașinic, detașat din masa scripeților, a firelor și a levierelor[15]. La fel, în *Mecanicul Generalei*, nu vom crede doar că tânăra, alimentând cazanul trenului cu bucăți de lemn foarte mici, se poartă într-un mod stângaci și neadaptat. E totuși adevărat, dar ea realizează, în același timp, visul lui Keaton, acela de a lua cea mai mare mașină

[15] Robinson: „Un cuplu tânăr și bogat, care nu a învățat niciodată să se descurce singur, pleacă în derivă pe un pachebot pustiu. Dificultățile obișnuite ale existenței sunt sporite prin faptul că tot ce oferă vaporul nu e destinat indivizilor, ci unor mii de oameni... Ei trebuie să înfrunte un echipament gospodăresc utilizat în general de sute de oameni" (pp. 54-56).

Scanned with OKEN Scanner

din lume și a o face să meargă cu elemente foarte mici, convertind-o astfel pentru uzul oricui, făcând din ea lucrul tuturor. I se întâmplă lui Keaton să treacă direct de la marea mașină reală la reproducerea ei ca jucărie, de pildă la sfârșitul de la *Malec fierar*. *Go West* procedează la minorări foarte diverse, de la revolverul minuscul la micul vițel însărcinat să strângă laolaltă turma uriașă. Aceasta este finalitatea mașinii înseși: ea nu cuprinde doar niște piese mari și niște resorturi, ci și conversia ei în mai mic, convertirea ei la micime, mecanismul unei transformări care o adaptează unui om singuratic, unui cuplu pierdut, dincolo de competențe și de specializări. Acest lucru *trebuie* să facă parte din mașină: nu suntem siguri, în această privință, că lui Keaton îi lipsește o viziune politică, care ar fi, din contră, prezentă la Chaplin. Există mai degrabă două viziuni „socialiste" foarte diferite, una umanist-comunistă la Chaplin, cealaltă mașinic-anarhistă la Keaton (puțin în maniera lui Ilici, care va reclama dreptul de utilizare sau micșorarea marilor mașini).

Aceste micșorări, aceste minorări nu se pot face decât prin niște procese de cauzalitate fizică, care trec prin ocolișuri, alungiri, drumuri indirecte, legături între elemente eterogene, furnizând elementul absurd indispensabil mașinii. Deja în seria cu Malec, *The High Sign* propune o prescurtare de serie cauzală insolită: o mașină de tir unde eroul apasă cu piciorul pe un levier ascuns, în așa fel încât un sistem de fire și de scripeți face să cadă un os, la care un câine încearcă să ajungă trăgând de o sfoară, făcând să sune clopotul țintei (e de ajuns o pisică pentru ca mașina să se defecteze). Te gândești la desenele, și ele dadaiste, ale lui Rube Goldberg: prodigioasele serii cauzale în care „a pune o scrisoare la poștă", de pildă, trece printr-o lungă serie de mecanisme disparate, legate unele de altele, începând cu o cizmă care trimite o minge de rugby într-o cuvă, și, din angrenaj în angrenaj, sfârșește prin a derula sub ochii expeditorului un ecran pe care e scris *You Sap Mail that Letter*. Fiecare element al seriei e de așa natură încât nu are nicio funcție, niciun raport cu scopul, dar dobândește un scop în raport cu un alt element care nu are, el însuși, nici funcție, nici raport... etc. Aceste cauzalități operează printr-o serie de decroșaje: apropiate de ale lui Keaton, anumite mașini ale lui Tinguely înșiră mai multe structuri, fiecare dintre ele

Scanned with OKEN Scanner

presupunând un element care nu este funcțional, dar care devine funcțional în următoarea (bunica pedalând în automobil nu face vehiculul să înainteze, dar declanșează un aparat de tăiat lemne...). Aproprierea marilor structuri geometrice, dar și dezvoltarea marilor traiectorii se operează tocmai prin aceste cauzalități recurente. O structură este desenul unei traiectorii, dar o traiectorie nu este mai puțin conturul trasat de o mașină. Fiecare traiectorie constituie ea însăși o mașină în care omul este un resort printre multe alte elemente, asemenea Mecanicului așezat pe bara motrice a locomotivei, care îi antrenează corpul nemișcat într-o serie de arcuri de cerc. Cele două forme esențiale ale gagului la Keaton, gagul traiectorie și gagul mașinic, sunt aspectele uneia și aceleiași realități, o mașină care produce omul fără mamă, sau omul viitorului. Marea distanță dintre situația imensă și eroul minuscul va fi acoperită prin aceste funcții minorante, micșorante și prin aceste serii recurente care îl fac pe erou egal cu situația. Astfel, Keaton inventează un burlesc care sfidează toate condițiile aparente ale genului, luându-și în mod natural drept cadru marea formă.

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL XI

Figurile sau transformarea formelor

1

Distincția dintre cele două forme de acțiune e simplă și clară în ea însăși, dar aplicațiile ei sunt complexe. Am văzut că pot interveni chestiuni bugetare, dar că ele nu sunt determinante, pentru că mica formă, ca să se exprime și să se dezvolte, are nevoie de ecran larg, de decoruri și de culori bogate, la fel ca marea formă. Ar trebui avut aici în vedere faptul că Mic și Mare sunt folosite în sensul lui Platon, care făcea să le corespundă două Idei; și Ideea, într-adevăr, este în primul rând forma acțiunii. Lucrul acesta nu este lipsit de consecințe asupra cinematografului. Astfel, anumiți autori au o preferință sau o vocație pentru una sau alta dintre cele două forme; totuși, ei împrumută adeseori cealaltă formă, fie pentru a răspunde unor noi imperative, fie pentru a schimba, a se odihni, a se percepe în alt mod pe ei înșiși, a face o experiență etc. Ford, de pildă, este un maestru al marii forme, cu synsemne și binoame; și totuși, realizează și capodopere ale micii forme, utilizând indicii (este cazul *Lungii călătorii*, în care atacul avioanelor nu este indicat decât de sunet, iar dezlănțuirea mării, de valurile de pe prova vasului). Alți autori trec cu ușurință de la o formă la alta, ca și cum nu ar avea preferințe: am văzut acest lucru pentru filmele negre ale lui Hawks, dar asta se datorează faptului că el a știut să inventeze o formă originală, o formă cu deformări, capabilă să se joace cu celelalte două, așa cum demonstrează westernurile sale. Numim *Figură* semnul unor asemenea deformări, transformări și transmutări. Există aici tot felul de evaluări estetice și creatoare,

Scanned with OKEN Scanner

care depășesc problema imaginii-acțiune și care, evident, nu se pun numai în cadrul cinematografului american, ci privesc în toate epocile cinematograful universal.

Aceasta deoarece Mic și Mare nu desemnează doar forme de acțiune, ci și concepții, moduri de a concepe și de a vedea un „subiect", o povestire sau un scenariu. Acest al doilea sens al Ideii, concepția, e cu atât mai esențial pentru cinema cu cât precedă, în general, scenariul și îl determină, dar poate să intervină și după (Hawks insista asupra acestui punct, asupra indiferenței scenariului, pe care putea să-l primească gata făcut). Concepția angajează o mizanscenă, un decupaj și un montaj care nu depind pur și simplu de scenariu. Mihail Romm relatează o discuție pe care a avut-o cu Eisenstein, în momentul când trebuia să realizeze *Bulgăre de seu*, după o nuvelă de Maupassant[1]. Eisenstein întreabă mai întâi: dintre cele două părți ale povestirii, pe de o parte Rouen, ocupația germană și toate soiurile de personaje, pe de altă parte povestea diligenței, pe care o luați? Romm răspunde că ia diligența, „mica istorie". Eisenstein spune că el, personal, ar fi ales prima parte, cea mare: este o alternativă perfectă între cele două forme ale imaginii-acțiune, SAS' și ASA'. Apoi, Eisenstein îi cere lui Romm „explicații de mizanscenă": Romm răspunde explicând scenariul, dar Eisenstein spune că nu acesta este sensul întrebării sale. Întrebarea este în ce fel concepe Romm scenariul, cum vede el, de pildă, prima imagine. „Culoarul, ușa, gros-plan, cizme în fața ușii", spune el. Eisenstein conchide: ei bine, filmați cizmele în așa fel încât să fie o imagine frapantă, chiar dacă n-ar trebui s-o faceți decât pe aceasta... Ceea ce ni se pare că vrea să spună: dacă alegeți mica formă ASA', atunci faceți o imagine care să fie într-adevăr un indiciu, care să funcționeze ca un indiciu. Poate că Eisenstein își amintește o reușită a genului, cizmele lui Pudovkin din *Furtună deasupra Asiei*. Pudovkin explică el însuși acest lucru: el „stăpânește ideea" filmului său, îl concepe cu adevărat nu grație scenariului, ci atunci când imaginează un soldat englez corect și bine ceruit, care se ferește să-și murdărească cizmele mergând, dar care trece apoi pe aceeași stradă împotmolindu-se în noroi, fără să-i

[1] Mihail Romm, in *Cahiers du cinéma*, nr. 219, aprilie 1970.

Scanned with OKEN Scanner

pese[2]. Asta înseamnă o „explicație de mizanscenă". Între cele două comportamente, A și A', s-a întâmplat ceva, a trebuit ca soldatul să se găsească într-o situație preocupantă, aproape dezonorantă (executarea mongolului), al cărei indiciu este A'. Și acesta e procedeul cel mai general din opera lui Pudovkin: indiferent de măreția mediului prezentat, Sankt-Petersburg sau câmpiile Mongoliei, indiferent de măreția acțiunii revoluționare care trebuie atinsă, se va merge de la o scenă în care anumite comportamente dezvăluie un anumit aspect al situației, la o altă scenă, fiecare marcând un moment determinant al conștiinței și conectându-se la celelalte pentru a forma progresia unei conștiințe care devine adecvată la ansamblul situației dezvăluite. Romm este discipol al lui Pudovkin mult mai mult decât își imaginează (într-o generație pentru care marea formă, adesea, nu este decât o reminiscență sau o constrângere impusă de Stalin). *Nouă zile dintr-un an* de Romm se construiește din zile clar distinse, fiecare având indiciile ei și ansamblul lor fiind o progresie în timp. Și, mai mult decât atât, ceea ce regizorul voia în *Fascismul obișnuit* era un montaj de documente capabil să evite o istorie a fascismului sau o reconstituire a unor mari evenimente: fascismul trebuia arătat ca o situație care se dezvăluia pornind de la niște comportamente obișnuite, evenimente cotidiene, atitudini ale poporului sau gesturi ale șefilor privite în conținutul lor psihologic, ca momente ale unei conștiințe alienate.

Am văzut cum cineaștii sovietici se defineau printr-o concepție dialectică a montajului; totuși, aceasta era o definiție nominală, care era de ajuns pentru a-i distinge de celelalte mari curente ale cinematografului, neîmpiedicând însă profundele diferențe dintre ei și chiar opozițiile lor, atât de interesat se arăta fiecare de un aspect sau de o „lege" specială a dialecticii. Dialectica nu era pentru ei nici un pretext și nici o reflecție teoretică și ulterioară: era înainte de toate o concepție despre imagini și despre montajul lor. Ceea ce-l interesează pe Pudovkin este legea cantității și a calității, a procesului cantitativ și a saltului calitativ; ce ne arată toate filmele sale sunt momentele și salturile discontinue ale unei conștientizări, în măsura în care

[2] Pudovkin, citat de Georges Sadoul, *Histoire générale du cinéma*, VI, Denoël, p. 487.

Scanned with OKEN Scanner

presupun o dezvoltare continuă liniară și o progresie în timp, dar și reacționează asupra lor. E o mică formă ASA', cu indicii și vectori, cu osatură, dar impregnată de dialectică: linia frântă a încetat să mai fie imprevizibilă, devenind „linia" politică și revoluționară. Este evident că Dovjenko concepe un alt aspect al dialecticii, legea întregului, a ansamblului și a părților sale: felul în care întregul este deja prezent în părțile sale, dar trebuie să treacă de la în-sine la pentru-sine, de la virtual la actual, de la vechi la nou, de la legendă la istorie, de la vis la realitate, de la Natură la om. Cântul pământului este cel care trece în toate cântecele oamenilor, chiar și în cele mai triste, recompunându-se în marele cânt revoluționar. Cu Dovjenko, marea formă SAS' este cea care primește un suflu de la dialectică și o putere onirică și simfonică care depășește limitele organicului.

Cât despre Eisenstein, dacă se consideră maestrul tuturor e pentru că se arată interesat de o a treia lege, cea mai profundă după părerea lui, aceea a opoziției dezvoltate și depășite (felul în care Unul devine doi pentru a produce o nouă unitate). Desigur, ceilalți nu sunt discipolii săi. Dar Eisenstein consideră pe bună dreptate că a creat o *formă cu transformări*, capabilă să treacă de la SAS' la ASA'. Într-adevăr, el „vede grandios", după cum ne reamintește conversația cu Romm. Dar, plecând de la marea reprezentare organică, de la spirală sau de la respirația ei, el le supune unui tratament care raportează spirala la o cauză sau lege de „creștere" (secțiunea de aur), determinând așadar în reprezentarea organică tot atâtea cezuri ca pe niște pauze de respirație. Și iată că aceste cezuri marchează crize sau momente privilegiate care, în ceea ce le privește, vor intra în raport unele cu altele urmând niște vectori: astfel va fi pateticul, care își va asuma „dezvoltarea", operând salturi calitative între două momente împinse la extrem. Această legătură a pateticului cu organicul, această „patetizare", după Eisenstein, e ca și cum mica formă s-ar grefa din interior pe marea formă. Legea micii forme (salturile calitative) nu încetează să se combine cu legea marii forme (întregul raportat la o cauză). Se va trece, atunci, de la marile synsemne-dueluri la indiciile-vectori: în *Crucișătorul Potemkin*, peisajul, silueta vasului în ceață sunt un synsemn, dar lornionul căpitanului care se leagănă prins în funii e un indiciu.

Scanned with OKEN Scanner

Forma cu transformări a lui Eisenstein presupune, adesea, un circuit mai complex: transformarea va fi indirectă, dar cu atât mai eficace. E vorba de problema dificilă a „montajului atracțiilor"; am analizat-o mai sus, definind-o prin inserarea de imagini speciale, fie reprezentații teatrale sau scenografice, fie reprezentări sculpturale sau plastice, care par să întrerupă cursul acțiunii. De două ori, în a doua parte a lui *Ivan cel Groaznic*, situația e continuată de o reprezentație teatrală care înlocuiește acțiunea sau prefigurează acțiunea viitoare: prima dată, boierii îi sanctifică pe tovarășii lor decapitați; a doua oară, Ivan însuși este cel care îi oferă viitoarei sale victime un spectacol infernal de clovni și de circ. Invers, o acțiune poate să se prelungească în reprezentări sculpturale și plastice, care ne îndepărtează de situația prezentă: evident, leii de piatră din *Potemkin*, dar mai ales seriile sculpturale din *Octombrie* (de pildă, apelul contrarevoluționarilor la religie se prelungește într-o serie de fetișuri africane, de divinități hinduse și de buddha chinezești). În *Linia generală*, acest al doilea aspect își dobândește întreaga importanță: acțiunea este suspendată, centrifuga va funcționa ea oare? O picătură cade, apoi un val de lapte, dar care se va prelungi în imagini ale unor jeturi de apă și jeturi de foc substitutive (o fântână de lapte, o explozie de lapte). Psihanaliza a aplicat acestor imagini celebre ale smântânitoarei și ale suitei sale un tratament atât de pueril, încât a devenit dificil să le regăsim frumusețea simplă. Explicațiile tehnice pe care le dă Eisenstein însuși sunt un ghid mai bun. El spune că e vorba de a „patetiza" ceva umil și cotidian; nu mai este situația lui Potemkin, care era patetică prin ea însăși. Trebuie așadar ca saltul calitativ să nu mai fie doar material, privitor la conținut, ci să devină formal, trecând de la o imagine la un cu totul alt mod al imaginii, care nu va avea decât un *raport reflexiv indirect* cu imaginea de pornire. Eisenstein adaugă că, pentru acest alt mod, avea de ales între o reprezentație teatrală și o reprezentare plastică: dar o reprezentație teatrală, cum ar fi țăranii dansând pe Muntele Pleșuv, ar fi fost ridicolă și, pe deasupra, el folosise deja modul teatral pentru o scenă precedentă a aceluiași film. Avea deci nevoie acum

Scanned with OKEN Scanner

de o reprezentare plastică suficient de puternică pentru a reveni, pe calea ei ocolită, la acțiune. Acesta a fost rolul focului și al apei[3].

Să reluăm cele două cazuri. Pe de o parte, în reprezentația teatrală, situația nu provoacă imediat o acțiune care îi corespunde, ci se exprimă printr-o acțiune fictivă care doar va prefigura un proiect sau o acțiune reală viitoare. În loc de S→A, avem S→A' (acțiune fictivă teatrală), A' servind de aici înainte drept indiciu pentru acțiunea reală A care se pregătește (crima). Pe de altă parte, în reprezentarea plastică, acțiunea nu dezvăluie imediat situația pe care o învăluie, ci se dezvoltă ea însăși în niște situații grandioase care înglobează situația implicată. În loc de A→S, avem A→S' (figurare plastică), S' servind drept synsemn sau drept înglobant pentru situația reală S, care nu se va descoperi decât prin intermediul său (bucuria satului). Într-un caz, situația trimite la o altă imagine decât aceea a acțiunii pe care o va provoca, iar în celălalt caz, acțiunea trimite la o altă imagine decât aceea a situației pe care o indică. Se dovedește că, în primul caz, mica formă e ca și cum ar fi injectată în marea formă prin intermediul reprezentației teatrale; iar în al doilea caz, marea formă e injectată în cea mică prin intermediul reprezentării sculpturale sau plastice. În orice caz, nu mai există relație directă între o situație și o acțiune, între o acțiune și o situație: între cele două imagini sau între cele două elemente ale imaginii, intervine un terț care asigură conversiunea formelor. S-ar zice că dualitatea fundamentală ce caracteriza imaginea-acțiune tinde să fie depășită în direcția unei instanțe mai înalte, ca o „terțitate" capabilă să convertească imaginile și elementele lor. Fie un exemplu împrumutat de la Kant: statul despotic se prezintă direct în anumite acțiuni, cum ar fi o organizare sclavagistă și mecanică a muncii; dar „moara de brațe" va fi figurarea indirectă în care se oglindește acel stat[4]. Procedeul lui Eisenstein este exact același în *Greva*: statul țarist se prezintă direct în împușcarea manifestanților; dar „abatorul" este imaginea indirectă care, în același timp, oglindește acest stat

---

[3] Comentariul foarte detaliat al lui Eisenstein se găsește în capitolul „La centrifugeuse et le Graal", *La non-indifférente Nature*, I, 10-18.

[4] Kant, *Critica facultății de judecare*, § 59 (e ceea ce Kant, în ceea ce-l privește, numește simbol).

Scanned with OKEN Scanner

și figurează această acțiune. Teatrale sau plastice, atracțiile lui Eisenstein nu asigură doar convertirea unei forme de acțiune în alta, ci împing situațiile și acțiunile la o limită extremă, înălțându-le până la un terț care le depășește dualitatea constitutivă. Autoritățile care controlau cinematograful sovietic nu erau neapărat sensibile la aceste imagini indirecte, putând chiar să vadă în ele un procedeu periculos, deviaționist. Tocmai de aceea, abia în *Que viva Mexico* va putea Eisenstein să ajungă la o dezvoltare liberă a reprezentărilor teatrale și plastice care reflectează ideea vieții și a morții în Mexic, unind scenele și frescele, sculpturile și dramaturgiile, piramidele și zeii (crucificarea, corida, taurul crucificat, marele bal al morții...).

Figurile sunt aceste noi imagini atractive, atracționale, care circulă prin imaginea-acțiune. Într-adevăr, atunci când Fontanier întreprinde marea sa clasificare a „figurilor discursului", la începutul secolului al XIX-lea, ceea ce el numește astfel se prezintă sub patru forme: într-un prim caz, tropi propriu-ziși, un cuvânt luat într-un sens figurat înlocuiește un alt cuvânt (metafore, metonimii, sinecdoci); în al doilea caz, tropi improprii, un grup de cuvinte, o propoziție sunt cele care au un sens figurat (alegorie, personificare etc.); în al treilea caz, există într-adevăr substituție, dar cuvintele suferă schimbări și transformări în sensul lor strict literal (inversiunea este unul din aceste procedee); ultimul caz constă, în sfârșit, în figuri de gândire, care nu trec prin nicio modificare a cuvintelor (deliberare, concesiune, întărire, prozopopee etc.)[5]. La acest nivel al analizei noastre, nu punem nicio problemă generală privitoare la raportul cinematografului cu limbajul, al imaginilor cu cuvintele. Constatăm doar că imaginile cinematografice au figuri care le sunt proprii și care corespund, cu propriile lor mijloace, celor patru tipuri ale lui Fontanier. Reprezentările sculpturale sau plastice ale lui Eisenstein sunt imagini care figurează o altă imagine, având valoare una câte una chiar și atunci când sunt luate în serie. Dar reprezentațiile teatrale funcționează prin secvență și secvența de imagini este cea care are rolul figural. Recunoaștem cele două prime cazuri precedente. Celelalte cazuri sunt de altă natură. Figurile

[5] Fontanier, *Les figures du discours*, Flammarion [Pierre Fontanier, *Figurile limbajului*, traducere de Antonia Constantinescu, Univers, 1977].

Scanned with OKEN Scanner

literale, care operează de pildă prin inversiune, au avut întotdeauna o mare dezvoltare în cinema, în special în travestiul burlesc. Dar, am văzut, mecanismele de inversiune ating starea de figură autonomă și generalizată la Hawks. Cât despre figurile de gândire, deja prezente în filmele vorbite ale lui Chaplin, nu vom putea să le descoperim natura și funcția decât mai târziu, într-un alt capitol, pentru că ele nu se mai mulțumesc să se joace cu limitele imaginii-acțiune, ci evoluează într-un nou tip de imagine, pe care figurile precedente nu fac decât să-l anunțe.

2

Ca Idei, Micul și Marele desemnează în același timp două forme și două concepții distincte, dar capabile și să treacă una în cealaltă. Ele mai au și un al treilea sens, desemnând Viziuni care merită cu atât mai mult numele de Idei. Și, chiar dacă este adevărat în legătură cu toți autorii pe care îi studiem, am vrea să privim cinematograful de acțiune al lui Herzog ca pe un caz extrem în această privință. Căci această operă se distribuie în funcție de două teme obsedante, care sunt ca niște motive vizuale și muzicale[6]. Într-una, un om al lipsei de măsură bântuie un mediu el însuși fără măsură, concepând o acțiune la fel de mare ca mediul. Este o formă SAS', dar foarte specială: într-adevăr, acțiunea nu e cerută de situație, este o întreprindere nebunească, născută în mintea unui iluminat, care pare a fi singura capabilă să egaleze mediul întreg. Sau, mai curând, acțiunea se dedublează: există acțiunea sublimă, mereu dincolo, dar ea însăși dă naștere unei alte acțiuni, o acțiune eroică, ce se confruntă pe cont propriu cu mediul, penetrând impenetrabilul, trecând dincolo de ceea ce e de netrecut. Există deci în același timp o dimensiune halucinatorie, prin care spiritul acționând se ridică până la nelimitatul din Natură, și o dimensiune hipnotică prin care spiritul înfruntă limitele pe care Natura i le opune. Și cele două sunt diferite, au un raport figural. În *Aguirre*, acțiunea eroică, coborârea torentelor, este subordonată acțiunii sublime, singura adecvată imen-

[6] Cf. M.-L. Potrel-Dorget, „Dialectique du surhomme et du sous-homme dans quelques films d'Herzog", *Revue du cinéma*, nr. 342.

Scanned with OKEN Scanner

sei păduri virgine: proiectul lui Aguirre de a fi singurul Trădător și de a trăda totul în același timp, pe Dumnezeu, regele, oamenii, pentru a întemeia o rasă pură prin unirea incestuoasă cu fiica sa, prin care Istoria va deveni „opera" Naturii. Iar în *Fitzcarraldo*, eroicul (trecerea muntelui de către vaporul greu) este încă și mai direct mijlocul sublimului: ca întreaga pădure virgină să devină templul Operei lui Verdi și al vocii lui Caruso. În *Inimă de sticlă*, în sfârșit, peisajul Bavariei adăpostește opera hipnotică a sticlei-rubin, dar se depășește încă și mai mult în peisajele halucinatorii care cheamă la căutarea marelui abis al Universului. Astfel, Marele se realizează ca Idee pură, în dubla natură a peisajelor și a acțiunilor.

În cealaltă temă, în schimb, sau conform celuilalt versant al operei lui Herzog, Micul este cel care devine Idee, realizându-se mai întâi în pitici, care „și ei au început mici", continuând în oameni care, nici ei, nu au încetat să fie pitici. Aceștia nu mai sunt niște „cuceritori ai inutilului", ci niște ființe inutilizabile. Nu mai sunt niște iluminați, ci niște debili, niște idioți. Peisajele se micșorează sau se aplatizează, devin triste și morocănoase, tind chiar să dispară. Ființele care le bântuie nu mai dispun de Viziuni, ci par reduse la un simț tactil elementar, asemenea surdomuților din *Ținuturi ale liniștii și întunericului*, și merg la nivelul pământului, urmând o linie nesigură care nu le lasă niciun răgaz, niciun rest de viziune, decât între două suferințe, în ritmul pașilor sau al picioarelor lor monstruoase. E mersul din *Kaspar Hauser* în grădina profesorului. E *Plimbarea lui Bruno*, cu piticul și târfa sa, cu linia sa de fugă din Germania spre o Americă mizeră. E *Nosferatu*, tratat invers față de Murnau, prins într-o regresie uterină, fetus redus la propriul său corp debil și la ceea ce atinge și suge, care nu se va propaga în univers decât sub forma succesorului său, punct minuscul fugind la orizontul unui ținut plat. E *Woyzeck*, neîncetat readus la propria sa Pasiune, unde pământul, luna roșie, iazul negru nu mai sunt decât induse din indicii sacadate, în loc de synsemne grandioase[7]. De această dată, este mica formă ASA', dar la rândul ei redusă la aspectul său cel mai infirm. Căci

[7] Într-o foarte frumoasă carte, *Werner Herzog*, Edilig, Emmanuel Carrère a analizat această absență a peisajului în *Woyzeck*, tot așa cum analiza existența unor mari viziuni în celălalt caz.

Scanned with OKEN Scanner

în ambele cazuri, sublimarea marii forme și infirmarea celei mici, Herzog e metafizician. Este cel mai metafizician autor de cinema (dacă expresionismul german era deja pătruns de metafizică, asta se întâmpla în limitele unei probleme a Binelui și Răului, indiferentă lui Herzog). Când Bruno pune întrebarea: unde merg obiectele care nu mai au folosință?, s-ar putea răspunde că ele merg în mod normal la gunoi, dar acest răspuns ar fi insuficient pentru că întrebarea este metafizică. Bergson punea aceeași întrebare și răspundea metafizic: ceea ce a încetat să mai fie util începe să *fie*, pur și simplu. Iar când Herzog remarcă: *cel care merge este fără apărare*, s-ar mai putea spune, de asemenea, că cel care merge este într-adevăr lipsit de orice forță în raport cu automobilele și cu avioanele. Dar, și acolo, remarca era metafizică[8]. „Absolut fără apărare" e modul în care Bruno se definea pe sine însuși. Cel care merge e fără apărare pentru că el este cel care începe să fie și care nu încetează să fie mic. E mersul lui Kaspar, mersul a ceva de nenumit. Și iată că Micul intră într-un asemenea raport cu Marele încât cele două Idei comunică și formează figuri schimbându-se una în alta. Proiectul sublim al iluminatului eșua în marea formă și toată realitatea sa trecea în infirm: Aguirre sfârșea singur pe pluta sa înglodată, având drept singură rasă niște pui de maimuță; Fitzcarraldo își oferea ca ultim spectacol o trupă de doi bani cântând în fața unui public compus din trei persoane și un mic porc negru; iar incendiul sticlăriei nu avea altă soluție decât muncitorii strângând bucățile. Dar, invers, infirmii mergând în mica formă au asemenea raporturi tactile cu lumea, încât se umflă și inspiră imaginea însăși, ca atunci când copilul surdomut atinge un copac, un cactus sau când Woyzeck, la atingerea lemnului pe care-l taie, simte urcând puterile Pământului. Iar această eliberare a valorilor tactile nu se mulțumește să inspire imaginea: o întredeschide, reintroduce în ea vaste viziuni halucinatorii, de zbor, de ascensiune sau de traversare, asemenea schiorului roșu în plin salt din *Ținuturi ale liniștii și întunericului* sau celor trei mari vise

---

[8] Herzog prezintă această idee ca pe o evidență, prin meandrele unei fraze de la sfârșitul jurnalului său de marș *Sur le chemin des glaces*, Hachette, p. 114: „... și ca și cum ar fi știut că eram dintre cei care mergeau și, în consecință, fără apărare, ea m-a înțeles".

Scanned with OKEN Scanner

cu peisaje din *Kaspar Hauser*. Și aici, așadar, asistăm la o dedublare analoagă aceleia a sublimului; și tot sublimul se regăsește de partea Micului. Acesta, ca la Platon, nu este mai puțin Idee decât Marele. Atât într-un sens, cât și în celălalt, Herzog va fi arătat că marile picioare ale albatrosului și aripile sale mari sunt același lucru.

3

Până la urmă, ar trebui să determinăm niște domenii de bază în care mica și marea formă de acțiune și-ar manifesta, în același timp, deosebirea reală și toate transformările posibile. E vorba, în primul rând, de domeniul fizico-biologic, care corespunde *noțiunii de mediu*. Căci aceasta, într-un prim sens, desemnează intervalul dintre două corpuri sau, mai curând, ceea ce ocupă acest interval, fluidul care transmite la distanță acțiunea unui corp asupra celuilalt (acțiunea de contact implicând atunci o distanță infinit de mică). Ne aflăm deci într-o formă ASA' caracteristică. Dar mediul a desemnat, apoi, ambianța sau înglobantul, ceea ce înconjoară un corp și acționează asupra lui, chit că acest corp poate să reacționeze asupra mediului: forma SAS'. Se trece ușor de la un sens la celălalt, dar combinațiile nu șterg originea distinctă a celor două idei, una pe linia unei mecanici a fluidelor, cealaltă într-o sferă bio-antropologică[9].

Domeniul matematic care corespunde *noțiunii de spațiu* generează și el două concepții distincte. Va fi numită „globală" o concepție care pleacă de la un ansamblu a cărui structură e dată, pentru a determina un loc și o funcție univocă a elementelor care aparțin acestui ansamblu (chiar înainte să li se cunoască natura). E un spațiu-ambianță care poate să sufere anumite transformări în raport cu figurile inserate în el: SAS'. Concepția „locală", din contră, pleacă de la un element infinitezimal care formează cu vecinătatea sa imediată o bucată de spațiu; dar aceste elemente sau aceste bucăți nu sunt racordate unele cu celelalte atâta timp cât nu s-a determinat o linie de conexiune prin vectori tangenți (ASA'). Vom observa că cele două concepții nu se opun ca întregul și partea, ci mai curând ca două

[9] Georges Canguilhem, *La connaissance de la vie*, „Le vivant et son milieu", Hachette.

Scanned with OKEN Scanner

moduri de a constitui raportul dintre ele[10]. Este vorba de două spații care diferă în natură și care nu au aceeași limită. Limita primului ar fi spațiul vid, dar cea a celui de-al doilea ar fi spațiul deconectat, ale cărui părți se pot racorda într-o infinitate de moduri. Există, însă, și condiții în care se trece de la un spațiu la altul; iar cele două limite se reunesc ele însele în noțiunea de spațiu oarecare. Dar sunt niște spații cu origini și de concepții foarte diferite. Dacă westernul ar avea o reprezentare geometrică pură, cele două aspecte pe care le-am analizat ar corespunde acestor două forme spațiale.

În al treilea rând, vom lua în considerare domeniul estetic care corespunde *noțiunii de peisaj*. Pictura chineză și cea japoneză invocă două principii fundamentale: pe de o parte, vidul primordial și suflul vital care impregnează toate lucrurile în Unul, reunindu-le într-un întreg și transformându-le după mișcarea unui mare cerc sau a unei spirale organice; pe de altă parte, vidul median și osatura, articulația, îmbinarea, rid sau trăsătură frântă, care merge de la o ființă la alta surprinzându-le la apogeul prezenței lor, urmând o linie de univers. Într-un caz, reunirea e cea care contează, diastolă și sistolă, dar, în celălalt caz, contează mai curând separarea în evenimente autonome, toate decisive. Într-un caz, prezența lucrurilor constă în „apariția" lor, dar, în celălalt caz, prezența însăși constă într-o „dispariție", asemenea unui turn al cărui vârf se pierde în cer și a cărui bază e invizibilă sau asemenea dragonului ascuns în spatele norilor[11]. E cert că cele două principii sunt inseparabile și că primul domină: „e bine ca liniile să fie întrerupte – nu însă și Suflul; formele să fie discontinue, Spiritul însă nu"; „deși urmărești un rezultat desăvârșit, toată arta execuției stă în notații fragmentare și în întreruperi..." Cum să pictezi știuca fără a descoperi linia frântă de univers care o leagă de piatra pe care o atinge pe fundul apei și de ierburile de pe mal,

---

[10] Cu privire la aceste două concepții, cf. Albert Lautman, *Essai sur les notions de structure et d'existence en mathématiques*, I, Hermann, cap. I și II. Lautman face să le corespundă două Idei platoniciene.

[11] Henri Maldiney, *Regard parole espace*, L'Âge d'homme, p. 167 sq. Și Françoise Cheng, *Vide et plein, le langage pictural chinois*, Ed. du Seuil (din care împrumutăm următoarele citate din pictori chinezi, p. 53) [Françoise Cheng, *Vid și plin. Limbajul pictural chinezesc*, traducere de Iuliana Crenguța Munteanu, Univers, 1983, pp. 70-71].

Scanned with OKEN Scanner

printre care se ascunde? Dar cum s-o pictezi fără a o anima cu suflul cosmic, din care nu e decât o parte, o amprentă? Rămâne faptul că, sub aceste două principii, lucrurile nu au același semn, iar spațiile nu au aceeași formă, synsemnele pentru suflu sau spirală, vectorii pentru liniile de univers: „trăsătura unică" și „trăsătura ridată".

Eisenstein era fascinat de pictura de peisaj chineză și japoneză, pentru că vedea în ea o prefigurare a cinematografului[12]. Dar, în cinematograful japonez însuși, dintre cei doi mari autori cei mai apropiați de noi, fiecare a privilegiat unul din cele două spații de acțiune. Opera lui Kurosawa este animată de un suflu care pătrunde în dueluri și lupte. Acest suflu este reprezentat de o trăsătură unică, în același timp ca synsemn al operei și ca semnătură personală a lui Kurosawa: să ne imaginăm o linie verticală groasă, care merge de sus în josul ecranului și care se vede barată de două linii orizontale mai subțiri, de la dreapta la stânga și de la stânga la dreapta. Este, în *Kagemusha*, foarte frumoasa coborâre a mesagerului, tras constant la stânga și la dreapta. Kurosawa este unul dintre cei mai mari cineaști ai ploii: în *Cei șapte samurai*, ploaia deasă cade, în timp ce bandiții, prinși în capcană, se duc și vin de la un capăt la celălalt al satului, în galopul cailor. Unghiul de filmare constituie adesea o imagine aplatizată care pune în valoare mișcări laterale neîncetate. Dilatat sau contractat, acest mare spațiu-suflu se înțelege mai bine dacă ne raportăm la o topologie japoneză: nu se începe cu un individ, ca să se indice numărul, strada, cartierul, orașul, ci, dimpotrivă, se pleacă de la incintă, de la oraș, și se desemnează marele bloc, apoi cartierul, în sfârșit aria în care trebuie căutată necunoscuta[13]. Nu se merge de la o necunoscută până la datele capabile s-o identifice, ci se pleacă de la toate datele, se coboară de la ele pentru a se marca limitele

---

[12] Cf. în special *La non-indifférente Nature*, II, pp. 70-71. Totuși, Eisenstein e interesat mai puțin de diferitele spații decât de forma „tabloului-rulou", pe care o asimilează unui panoramic. Dar el observă că primele tablouri-rulou constituie un spațiu liniar, evoluând în sensul unei organizări tonale a suprafețelor, animate de un suflu. Există, chiar, o formă în care nu suprafața se înfășoară, ci imaginea se înfășoară pe suprafață, în așa fel încât să constituie un întreg. Regăsim așadar cele două spații. Și Eisenstein prezintă cinematograful ca sinteza celor două forme.

[13] Akira Mizubayashi, „Autour du bain", *Critique*, nr. 418, ianuarie 1983, p. 5.

Scanned with OKEN Scanner

între care se situează necunoscuta. Aceasta este, se pare, o formulă SA foarte pură: trebuie să cunoști toate datele înainte de a acționa și pentru a acționa. Kurosawa spune că lucrul cel mai dificil, pentru el, este „înainte ca personajul să înceapă să acționeze: ca să ajung acolo, trebuie să reflectez mai multe luni”[14]. Dar, tocmai, acest lucru nu este dificil decât fiindcă este valabil pentru personajul însuși: îi trebuiau mai întâi toate datele. Tocmai de aceea, filmele lui Kurosawa au adesea două părți cu totul distincte, una care constă într-o lungă expunere, cealaltă în care se începe a se acționa intens, brutal (*Câinele turbat*, *Între cer și infern*). Tocmai de aceea, de asemenea, spațiul lui Kurosawa poate să fie un spațiu teatral contractat, în care eroul are toate datele sub ochi și nu le părăsește din ochi pentru a acționa (*Garda de corp*[15]). Tocmai de aceea, în sfârșit, spațiul se dilată, constituind un mare cerc care unește lumea celor bogați și lumea celor săraci, susul și josul, cerul și infernul; e nevoie de o explorare a străfundurilor și, în același timp, de o expunere a vârfurilor pentru a desena acest cerc al marii forme, traversat lateral de un diametru pe care se găsește și se mișcă eroul (*Între cer și infern*).

Dar, dacă nu ar exista nimic altceva, Kurosawa ar fi pur și simplu un autor eminent care ar fi dezvoltat marea formă și s-ar lăsa înțeles în funcție de criterii occidentale devenite clasice. Explorarea străfundurilor ar corespunde cu adevărat filmului cu criminali sau celui mizerabilist; marele său cerc al lumii bogaților și al lumii săracilor ar trimite la concepția umanistă liberală pe care Griffith a știut s-o impună, în același timp ca dat al Universului și ca bază a montajului (și, într-adevăr, această viziune griffithiană există la Kurosawa: există bogați și săraci, iar ei ar trebui să se înțeleagă, să cadă la înțelegere...). Pe scurt, exigența unei expuneri, înaintea acțiunii ar răspunde pe de-a-ntregul formulei SA: de la situație la

---

[14] Kurosawa, „Entretien avec Shimizu”, *Études cinématographiques, Kurosawa*, p. 7.

[15] Luigi Martelli, *ib.*, p. 112: „Toate episoadele sunt plasate sub ochii personajului principal! [...] [Kurosawa] a căutat să dea prioritate unghiurilor de filmare care contribuie la aplatizarea imaginii și, în absența profunzimii de câmp, la provocarea unei impresii de mișcare transversală. Aceste procedee tehnice joacă un rol capital în măsura în care tind să reprezinte o judecată critică, aceea a eroului care urmărește povestea cu o privire cu care noi o identificăm pe a noastră”.

Scanned with OKEN Scanner

acțiune. Totuși, în cadrul acestei mari forme, mai multe aspecte fac dovada unei profunde originalități, care poate fi fără îndoială pusă în legătură cu anumite tradiții japoneze, dar care ține și de geniul propriu al lui Kurosawa. În primul rând, datele a căror expunere completă trebuie făcută nu sunt doar cele ale situației. Sunt *datele unei probleme* care este ascunsă în situație, învăluită în situație, și pe care eroul trebuie să le degajeze, pentru a putea acționa, pentru a putea răspunde situației. „Răspunsul" nu este deci doar acela al acțiunii la situație, ci, mai profund, un răspuns la întrebarea sau la problema pe care situația n-o dezvăluia suficient. Dacă există o afinitate a lui Kurosawa cu Dostoievski, ea privește acest punct precis: la Dostoievski, urgența unei situații, oricât de mare, e neglijată în mod deliberat de către erou, care vrea mai întâi să caute care este problema și mai presantă. Acest lucru este ceea ce iubește Kurosawa în literatura rusă, joncțiunea pe care el o stabilește între Rusia și Japonia. Trebuie smulsă dintr-o situație întrebarea pe care aceasta o conține, trebuie descoperite datele întrebării secrete care, doar ele, permit să i se dea un răspuns, și fără de care acțiunea însăși nu ar fi un răspuns. Kurosawa este, așadar, metafizician în felul său și inventează o lărgire a marii forme: depășește situația în direcția unei întrebări și ridică datele la rangul de date ale problemei, nu ale situației. Puțin contează, de-acum încolo, că întrebarea ni se pare uneori dezamăgitoare, burgheză, născută dintr-un umanism gol. Ceea ce contează este această formă de degajare a unei întrebări oarecare, intensitatea mai mult decât conținutul ei, datele sale mai mult decât obiectul său, care fac oricum din ea o întrebare de Sfinx, o întrebare de Vrăjitoare.

Cel care nu înțelege, cel care se grăbește să acționeze deoarece crede că are în mână datele situației și se mulțumește cu ele, acela va pieri, și încă de o moarte mizerabilă: în *Castelul păianjenului*, spațiul-suflu se transformă în pânză de păianjen care-l prinde pe Macbeth în capcană, dat fiind că acesta n-a înțeles întrebarea al cărei secret îl deținea doar vrăjitoarea. Al doilea caz: unui personaj i se pare suficient să înțeleagă datele unei situații, va trage chiar toate consecințele din ele, dar își dă seama că există o întrebare ascunsă pe care o înțelege brusc, care-i schimbă decizia. Astfel, adjunctul

Scanned with OKEN Scanner

din *Barbă-Roșie* înțelege în mod științific situația bolnavilor și datele nebuniei; se pregătește să-și părăsească maestrul, ale cărui practici i se par autoritare, arhaice, puțin științifice. Dar întâlnește o nebună și discerne în plânsul ei ceea ce era, totuși, deja prezent la toate celelalte nebune, ecoul unei întrebări demente, insondabile, care depășește infinit orice situație obiectivă sau obiectivabilă. El înțelege dintr-o dată că maestrul „înțelegea" întrebarea și că practicile lui îi explorau adâncurile: tocmai de aceea, va rămâne cu Barbă-Roșie (și, oricum, în spațiul lui Kurosawa nu există fugă posibilă). Ceea ce apare în mod special aici este că datele întrebării implică în ele însele visele și coșmarurile, ideile și viziunile, impulsurile și acțiunile subiecților avuți în vedere, în timp ce datele situației reținеau doar cauze și efecte împotriva cărora nu se putea lupta decât eliminându-se acel mare suflu care conținea în același timp întrebarea și răspunsul. Într-adevăr, nu va exista răspuns dacă întrebarea nu e păstrată și respectată, până și în imaginile teribile, nesăbuite și puerile în care se exprimă. De unde onirismul lui Kurosawa, de așa natură încât viziunile halucinatorii nu sunt doar niște imagini subiective, ci mai curând niște figuri ale gândirii care descoperă datele unei întrebări transcendente în măsura în care ele aparțin lumii, nivelului de cea mai mare profunzime al lumii (*Idiotul*). Respirația, în filmele lui Kurosawa, nu constă doar în alternanțele între scene epice și intime, intensitate și răgaz, travling și gros-plan, secvențe realiste și irealiste, ci mult mai mult în modul în care omul se ridică de la o situație reală la datele inevitabil ireale ale unei întrebări care bântuie situația[16].

Al treilea caz: trebuie, în mod evident, ca personajul să se impregneze cu toate datele. Dar, dat fiind că trimite mai mult la o întrebare decât la o situație, această impregnare-respirație diferă profund de cea de la Actors Studio. În loc să se impregneze cu o situație, pentru a produce un răspuns care nu este decât o acțiune explozivă, eroul trebuie să se impregneze cu o întrebare, pentru a produce o

---

[16] Michel Estève (*ib.*, pp. 52-53) și Alain Jourdat (*Cinématographe*, nr. 67, mai 1981) analizează în această privință anumite mari scene din *Idiotul*: zăpada, carnavalul patinatorilor, ochii și ghețurile, în care onirismul nu alternează cu, ci se degajează din realismul situației.

Scanned with OKEN Scanner

acțiune care să fie cu adevărat un răspuns gândit, cugetat. Semnul amprentei, de-aici încolo, cunoaște o dezvoltare fără precedent. În *Kagemusha*, dublul trebuie să se impregneze de tot ceea ce-l înconjura pe stăpân, trebuie să devină el însuși amprentă și să traverseze situații diverse (femeile, copilul și, mai ales, calul). Se va spune că filmele occidentale au luat aceeași temă. De data aceasta însă, dublul trebuie să se impregneze cu toate datele întrebării, pe care doar stăpânul le cunoaște, „iute ca vântul, tăcut ca pădurea, groaznic ca focul, imobil ca muntele". Nu este o descriere a stăpânului, ci o enigmă al cărei răspuns acesta îl posedă și îl duce cu el. Departe de a facilita imitația, tocmai asta o face supraomenească, asigurându-i o dimensiune cosmică. Se pare că ne izbim aici de o nouă limită: acela care se impregnează de toate datele nu va fi decât un dublu, o umbră aservită stăpânului, Lumii. *Dersu Uzala*, maestrul amprentelor forestiere, alunecă el însuși în starea de umbră când îi scade vederea și când nu mai poate auzi întrebarea sublimă pe care pădurea o pune oamenilor. El va muri, chiar dacă îi va fi fost amenajată o „situație" confortabilă. Și *Cei șapte samurai*: dacă se informează atât de îndelung asupra situației, dacă nu se impregnează doar cu datele fizice ale satului, ci și cu datele psihologice ale locuitorilor e pentru că există o întrebare mai înaltă care nu va putea să se degajeze decât puțin câte puțin din toate situațiile. Această întrebare nu este: putem să apărăm satul, ci: ce este un samurai, azi, exact în acest moment al Istoriei? Și răspunsul, care va veni odată cu întrebarea în sfârșit atinsă, va fi că samuraii au devenit niște umbre care nu mai au loc nici la stăpâni, nici la săraci (țăranii au fost adevărații învingători).

Dar în aceste morți există ceva împăcat care lasă să se bănuiască un răspuns mai complet. Într-adevăr, un al patrulea caz ne permite să recapitulăm ansamblul. *A trăi* este unul din cele mai frumoase filme ale lui Kurosawa, care pune întrebarea: ce trebuie să faci dacă ești un om care se știe condamnat să nu mai trăiască decât câteva luni? Dar este oare aceasta adevărata întrebare? Totul depinde de date. Trebuie să înțelegem: ce trebuie să faci ca să cunoști în sfârșit plăcerea? Și bărbatul, mirat, face turul locurilor de plăcere, baruri și localuri de strip-tease. Acestea sunt oare adevăratele date pentru o întrebare? Nu este vorba mai curând de o agitație care o acoperă

Scanned with OKEN Scanner

și o ascunde? Încercând o afecțiune puternică pentru o tânără, bărbatul va afla de la ea că întrebarea nu este nici aceea a unei iubiri tardive. Ea citează propriul său exemplu, explică faptul că fabrică în serie iepurași mecanici, despre care e fericită să știe că vor ajunge în mâinile unor copii necunoscuți, că vor face astfel turul orașului. Și omul înțelege: datele întrebării „ce trebuie să faci?" sunt cele ale unei sarcini utile de împlinit. El își reia prin urmare proiectul de parc public, depășind înainte de a muri toate obstacolele care i se opuneau. Și de data aceasta, se va putea spune despre Kurosawa că ne transmite un mesaj umanist destul de plat. Dar filmul este cu totul altceva: căutarea încăpățânată a întrebării și a datelor sale, prin intermediul situațiilor. Și descoperirea răspunsului, pe măsură ce căutarea înaintează. Singurul răspuns constă în a furniza alte date, în a reîncărca lumea cu date, în a face să circule ceva, în măsura în care este posibil și oricât de puțin ar fi, în așa fel încât, prin intermediul acestor date noi sau reînnoite, să apară și să se propage niște întrebări mai puțin crude, mai vesele, mai apropiate de Natură și de viață. Asta făcea Dersu Uzala atunci când voia să fie reparată cabana, să fie lăsată un pic de hrană, astfel încât următorii călători să poată supraviețui și circula la rândul lor. Atunci poți să fii o umbră, poți muri: vei fi redat suflu spațiului, vei fi ajuns în spațiul-suflu, vei fi devenit parc sau pădure sau iepuraș mecanic, în sensul în care Henry Miller spunea că, dacă ar trebui să renască, ar renaște ca un parc.

Paralela Kurosawa-Mizoguchi este la fel de curentă ca aceea dintre Corneille și Racine (ordinea cronologică fiind inversată). Lumea aproape exclusiv masculină a lui Kurosawa se opune universului feminin al lui Mizoguchi. Opera lui Mizoguchi aparține micii forme în aceeași măsură în care opera lui Kurosawa aparține marii forme. Semnătura lui Mizoguchi nu este trăsătura unică, ci aceea ridată, ca pe lacul din *Povestirile lunii palide după ploaie*, în care ridurile apei ocupă întreaga imagine. Cei doi autori depun mărturie mai curând pentru clara distingere a celor două forme decât pentru complementaritatea care o convertește pe una în cealaltă. Dar, la fel cum Kurosawa, prin tehnica și metafizica sa, supune marea formă unei lărgiri care funcționează ca o transformare pe loc, Mizoguchi supune mica formă unei alungiri, unei întinderi care o transformă în

Scanned with OKEN Scanner

ea însăși. Că Mizoguchi pleacă de la al doilea principiu, nu suflul ci osatura, mica bucată de spațiu care trebuie să se conecteze la bucata următoare, este evident din mai multe puncte de vedere. Totul pleacă din „fundul casei", adică de la bucata de spațiu rezervată femeilor, „locul cel mai din fundul casei", cu fina lui șarpantă și voalurile sale. În *Amanții crucificați*, un întreg joc din camerele femeilor este cel care inaugurează acțiunea, adică fuga soției. Și, desigur, deja în casă un întreg sistem de conexiuni se exercită grație pereților culisanți, mobili. Dar problema racordării unei bucăți de spațiu la o alta se stabilește în primul rând în raport cu strada; și, în general, între două bucăți de spațiu intervin multe goluri mediane, un personaj ieșind din cadru sau camera abandonând personajul. Un plan definește o arie restrânsă, ca porțiunea vizibilă a lacului invadat de ceață în *Povestirile lunii palide*; sau un deal barează orizontul și peisajul de la un plan la altul exclude *fondu*-ul, afirmând o contiguitate care se opune continuității. Nu vom vorbi totuși de un spațiu fărâmițat, chiar dacă e vorba de o separare constantă. Dar fiecare scenă, fiecare plan trebuie să poarte un personaj sau un eveniment până la punctul maxim al autonomiei sale, al prezenței sale intensive. Această intensitate trebuie menținută, prelungită până și în căderea ei = 0, care îi aparține în mod specific și nu o confundă cu nicio alta, astfel încât vidul este un constituent al fiecărei intensități, așa cum „dispariția", un mod imanent al fiecărei prezențe (e foarte diferit, vom vedea, de ceea ce se întâmplă la Ozu)[17] Spațiul este cu atât mai puțin unul fărâmițat cu cât bucățile astfel definite sunt tocmai procesul lui de constituire: spațiul nu se constituie prin vedere, prin viziune, ci prin înaintare, unitatea înaintării fiind aria sau bucata. Contrar lui Kurosawa, la care mișcarea laterală își datora întreaga importanță faptului că întâlnea în ambele sensuri limitele unui cerc mai mult sau mai puțin mare căreia ea îi era doar diametrul, mișcarea laterală a lui Mizoguchi merge din aproape în aproape, într-un sens determinat, dar nelimitat, care creează spațiul în loc să-l presupună. Și sensul determinat nu implică deloc o unitate de direcție, direcția variind cu fiecare bucată, un vector fiind atașat fiecăreia (această

[17] Asupra intensității și asupra prelungirii ei până la vid, la Mizoguchi, cf. Hélène Bokanowski, „L'espace de Mizoguchi", *Cinématographe*, nr. 41, noiembrie 1978.

Scanned with OKEN Scanner

variație a direcțiilor culminează în *Eroul nelegiuit*). Nu este o simplă schimbare de loc, e paradoxul unui spațiu succesiv ca spațiu, în care timpul se afirmă pe deplin, dar sub forma unei funcții a variabilelor acestui spațiu: astfel, în *Povestirile lunii palide*, vedem eroul care se îmbăiază cu zâna, apoi prea-plinul care face râuri peste câmpuri, apoi câmpurile și o câmpie, în sfârșit o grădină unde regăsim cuplul pe cale de a cina „câteva luni mai târziu"[18].

Problema în cele din urmă este, dincolo de racordarea din aproape în aproape, aceea a unei conexiuni generalizate a bucăților de spațiu. Patru procedee concură la producerea acestui efect, definind, și de această dată, în același timp o metafizică și o tehnică: poziția relativ ridicată a camerei care produce un efect de plonjeu în perspectivă, asigurând desfășurarea unei scene într-o arie restrânsă; menținerea unuia și aceluiași unghi pentru planuri contigue, care produce un efect de alunecare acoperind tăieturile; principiul distanțării, care își interzice să depășească planul mediu și permite mișcări circulare ale camerei, neneutralizând o scenă, ci, dimpotrivă, menținându-și și prelungindu-și intensitatea până la capăt în spațiu (de pildă, agonia femeii în *Povestea crizantemelor târzii*); în sfârșit, și mai ales, planul-secvență așa cum a fost analizat de Noël Burch, în funcția specială pe care o capătă la Mizoguchi, veritabil „plan-rulou" care derulează bucățile succesive de spațiu cărora le sunt, totuși, atașați vectori diferiți de direcție (cele mai frumoase exemple fiind, după Burch, în *Surorile lui Gion* și *Povestea crizantemelor târzii*)[19]. Și este tocmai ceea ce ni se pare esențial în ce s-a numit mișcările de cameră extravagante la Mizoguchi: planul-secvență asigură un

---

[18] Cf. analizarea acestei secvențe de către Godard, *Jean-Luc Godard*, Belfond, pp. 113-114.

[19] Noël Burch (*Pour un observateur lointain*, Cahiers du cinéma-Gallimard, pp. 223-250) analizează toate aceste aspecte, arătând felul în care „planul-rulou" le integrează pe toate. Burch insistă asupra specificității acestui tip de plan-secvență. Și, într-adevăr, există multe tipuri de planuri-secvență ireductibile, la autori diferiți. În selecția sa foarte severă din filmele lui Mizoguchi, Burch estimează că după război, spre 1948, opera sa intră în declin, ajungând la un „cod clasic" și la „un plan-secvență ca la Wyler" (p. 249). Ni se pare, totuși, că planul-secvență al lui Mizoguchi nu va înceta să aibă funcția specifică de a trasa linii de univers: nu s-ar putea găsi un ecou al acestui fapt, și încă îndepărtat, decât în anumite cazuri ale neowesternului american.

Scanned with OKEN Scanner

soi de paralelism al vectorilor orientați diferit și constituie, astfel, o conectare a bucăților de spațiu eterogene, conferind o omogenitate foarte specială spațiului astfel constituit. În această alungire sau întindere nelimitată, atingem atunci natura ultimă a spațiului micii forme: desigur, el nu este mai mic decât acela al marii forme. El este „mic" prin procesul său: imensitatea lui vine de la conectarea bucăților ce-l compun, de la punerea în paralel a vectorilor diferiți (și care-și mențin diferențele), de la omogenitatea care nu se formează decât încetul cu încetul. De unde interesul pe care Mizoguchi, la sfârșitul vieții sale, îl arăta față de cinemascop, presentimentul său că ar putea extrage din el noi resurse în funcție de concepția sa cu privire la spațiu. Această concepție este, așadar, aceea a „trăsăturii ridate" sau a trăsăturii frânte. Iar trăsătura ridată sau frântă este semnul uneia sau mai multor *linii de univers*, natură ultimă a acestui versant al spațiului. Mizoguchi este cel care a atins liniile de univers, fibrele universului, neîncetând să le traseze în toate filmele sale: el dă, astfel, micii forme o amplitudine inegalabilă.

Nu este linia care reunește într-un întreg, ci cea care conectează sau racordează elementele eterogene, menținându-le ca eterogene. Linia de univers racordează încăperile din fundul casei cu strada, strada cu lacul, cu muntele, cu pădurea. Racordează bărbatul și femeia, și cosmosul. Conectează dorințele, suferințele, rătăcirile, încercările, triumfurile, împăcările. Conectează momentele de intensitate ca pe tot atâtea puncte prin care trece. Îi conectează pe vii și pe morți: de pildă, linia de univers, vizuală și sonoră, care îl leagă pe bătrânul împărat de împărăteasa asasinată în *Împărăteasa Yang Kwei Fei*. Sau linia de univers a olarului, în *Povestirile lunii palide*, care trece prin zâna seducătoare pentru a regăsi soția moartă, a cărei „dispariție" a devenit pură intensitate de prezență: eroul explorează toate încăperile casei, iese din ele și reintră în vatra în care fantoma s-a încarnat între timp. Fiecare dintre noi are propria sa linie de univers de descoperit, dar n-o descoperim decât trasând-o, marcându-i trăsătura ridată. Liniile de univers au în același timp o fizică, ce culminează cu planul-secvență și travlingul, și o metafizică constituită de temele lui Mizoguchi. Dar tocmai în acest punct ne izbim de cel mai rău obstacol: în punctul precis în care metafizica se înfruntă cu sociologia. Această

Scanned with OKEN Scanner

înfruntare nu este teoretică: ea se produce în casa japoneză, în care încăperile din fund sunt supuse ierarhiei celor din față, în spațiul japonez în care conectarea bucăților trebuie să fie determinată în funcție de exigențele sistemului ierarhic. Ideea sociologică a lui Mizoguchi, în această privință, este în același timp simplă și de o mare putere: pentru el, nu există linie de univers care să nu treacă prin femei, sau chiar care să nu emane din ele, și totuși sistemul social reduce femeile la o stare de oprimare, deseori chiar de prostituție larvară sau manifestă. Liniile de univers sunt feminine, dar starea socială este prostituțională. Esențialmente amenințate, cum ar putea ele oare să-și supraviețuiască, să se urmărească sau chiar să se degajeze? În *Povestea crizantemelor târzii*, femeia este cea care îl atrage pe bărbat pe o linie de univers, făcând din actorul execrabil un mare maestru; dar ea știe că însăși izbânda va frânge linia, neoferindu-i, ei înseși, decât o moarte solitară. În *Amanții crucificați*, cuplul care-și ignoră propria dragoste n-o descoperă decât atunci când trebuie să fugă amândoi, linia lor de univers nemaifiind deja decât o linie de fugă, inevitabil sortită eșecului. Splendoarea acelor imagini în care asistăm la nașterea unei linii, clipă de clipă bântuită de propria sa terminare brutală. E încă și mai rău în *Viața curtezanei O'Haru*, unde linia de univers care merge de la mamă la fiu este iremediabil barată de gardienii care o resping de mai multe ori pe nefericită departe de tânărul prinț pe care l-a adus cândva pe lume. Și dacă filmele „cu gheișe" ale lui Mizoguchi nu încetează să evoce linii de univers, lucrul acesta nu se mai întâmplă nici măcar printr-o dispariție care ar fi tot un mod al prezenței lor, ci printr-o barare la sursă care nu le mai lasă să subziste decât în disperarea antică sau chiar în duritatea modernă a unei prostituate ca ultim refugiu. Mizoguchi atinge, astfel, o limită extremă a imaginii-acțiune: atunci când o lume de mizerie rupe toate liniile de univers, făcând să apară o realitate care nu mai este decât dezorientată, deconectată. E adevărat că, la rândul său, Kurosawa înfrunta limita extremă a celuilalt aspect al imaginii-acțiune: atunci când lumea mizeriei urca atât de mult, încât făcea să pârâie marele cerc, dezvăluind o realitate haotică, care nu mai era decât dispersivă (*Dodes' caden*, cu *bidonville*-ul său, și ca singură unitate, mișcarea laterală a idiotului care-l străbate crezându-se tramvai).

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

CAPITOLUL XII

Criza imaginii-acțiune

1

După ce distinsese afecțiunea și acțiunea, pe care le numea, respectiv, Primitate și Secunditate, Peirce adăuga un al treilea tip de imagine: „mentalul", sau Terțitatea. Ansamblul terțității era un termen care trimitea la un al doilea termen prin intermediul altui termen sau al altor termeni. Această a treia instanță apărea în semnificație, lege sau relație. Toate acestea par, fără îndoială, cuprinse deja în acțiune, dar nu este adevărat: o acțiune, adică un duel sau un cuplu de forțe, ascultă de niște legi care o fac posibilă, dar legea ei nu este niciodată cea care o face să facă; o acțiune are cu adevărat o semnificație, dar nu aceasta constituie scopul său, scopul și mijloacele nu cuprind semnificația; o acțiune pune în raport doi termeni, dar acest raport spațio-temporal (de pildă, opoziția) nu trebuie să fie confundat cu o relație logică. Pe de o parte, după Peirce, nu există nimic dincolo de terțitate: dincolo, totul se reduce la combinații între 1, 2, 3. Pe de altă parte, terțitatea, ceea ce este trei prin sine însuși, nu se lasă redusă la dualități: de pildă, dacă A i-l „dă" pe B lui C, nu este ca și cum A l-ar arunca pe B (primul cuplu) și C l-ar culege pe B (al doilea cuplu); dacă A și B fac un „schimb", nu este ca și cum A și B s-ar separa respectiv de *a* și *b* și ar pune stăpânire, respectiv, pe *b* și *a*[1]. Tocmai de aceea, terțitatea inspiră

[1] Cf. Peirce, *Écrits sur le signe*, Ed. du Seuil. Peirce considera că „terțitatea" era una dintre principalele sale descoperiri.

nu acțiuni, ci „acte" care cuprind obligatoriu elementul simbolic al unei legi (a da, a face schimb); nu percepții, ci interpretări care trimit la elementul sensului; nu afecțiuni, ci sentimente intelectuale de relații, precum sentimentele care însoțesc folosirea conjuncțiilor logice „deoarece", „deși", „pentru ca", „deci", „or" etc.

Poate că terțitatea își află reprezentarea cea mai adecvată în relație; căci relația este întotdeauna terță, fiind în mod necesar exterioară termenilor săi. Iar tradiția filozofică distinge două tipuri de relații, relații naturale și relații abstracte, semnificația fiind mai degrabă de partea primelor, iar legea, sau sensul, mai degrabă de partea celorlalte. Prin primele, trecem în mod natural și ușor de la o imagine la alta: de pildă, de la un portret la modelul său, apoi la circumstanțele în care portretul a fost făcut, apoi la locul în care modelul se află acum etc. Există, deci, formare a unei suite sau serii obișnuite de imagini, care nu este totuși nelimitată, dat fiind că relațiile naturale își epuizează destul de repede efectul. Cel de-al doilea tip de relații, relațiile abstracte, desemnează, dimpotrivă, o circumstanță prin care se compară două imagini care nu sunt unite în mod natural în minte (astfel, două figuri foarte diferite, dar care au drept circumstanță comună faptul de a fi secțiuni conice). E vorba, aici, de constituirea unui întreg, nu de formarea unei serii[2].

Peirce insistă asupra următorului punct: dacă primitatea este „unu" prin ea însăși, secunditatea, doi, și terțitatea, trei, este obligatoriu ca, în doi, primul termen să „reia" în felul său primitatea, în timp ce al doilea să afirme secunditatea. Iar în trei, va exista un reprezentant al primității, unul al secundității, cel de-al treilea afirmând terțitatea. Există așadar nu doar 1, 2, 3, ci și 1, 2 în 2 și 1, 2, 3 în 3. Putem să vedem aici un fel de dialectică; dar este îndoielnic că dialectica cuprinde ansamblul acestor mișcări, s-ar spune mai degrabă că ea este o interpretare a lor, și încă o interpretare foarte insuficientă.

---

[2] Peirce nu se referă în mod explicit la aceste două tipuri de relații, a căror distingere merge până la Hume. Dar teoria sa asupra „interpretantului" și propria sa distincție între un „interpretant dinamic" și un „interpretant final" se suprapun, în parte, peste cele două tipuri de relații.

Scanned with OKEN Scanner

Fără îndoială, imaginea-afecțiune cuprindea deja mentalul (o pură conștiință). Și imaginea-acțiune îl implica și ea, în scopul acțiunii (concepție), în alegerea mijloacelor (judecată), în ansamblul implicațiilor (raționament). Cu atât mai mult introduceau „figurile" mentalul în imagine. Dar este cu totul diferit să faci din mental obiectul propriu al unei imagini, o imagine specifică, explicită, cu propriile sale figuri. Să însemne asta oare că acea imagine va trebui să ne reprezinte gândirea cuiva sau chiar o gândire pură ori un pur gânditor? Evident că nu, cu toate că s-au făcut tentative în acest sens. Dar, pe de o parte, imaginea ar deveni cu adevărat prea abstractă sau ridicolă. Și, pe de altă parte, imaginea-afecțiune și imaginea-acțiune conțineau deja suficient de multă gândire (de exemplu, raționamentele în imagine la Lubitsch). Când vorbim de imagine mentală, vrem să spunem altceva: e o imagine care ia drept obiecte *de* gândire niște obiecte care au o existență proprie în afara gândirii, așa cum obiectele percepției au o existență proprie în afara percepției. *E o imagine care ia drept obiect relații*, acte simbolice, sentimente intelectuale. Ea poate să fie, dar nu este în mod necesar, mai dificilă decât celelalte imagini. Va avea în mod necesar cu gândirea un nou raport, direct, cu totul diferit de cel al celorlalte imagini.

Ce au oare toate acestea de-a face cu cinematograful? Atunci când Godard spune 1, 2, 3..., nu este vorba doar de a adăuga imagini unele altora, ci de a clasifica tipuri de imagine și de a circula prin aceste tipuri. Fie exemplul burlescului. Dacă-i lăsăm la o parte pe Chaplin și Keaton, care au dus la perfecțiune cele două forme fundamentale ale percepției burlești, putem spune: 1 e Langdon, 2, Laurel și Hardy, 3, frații Marx. Langdon, într-adevăr, este imaginea-afecțiune atât de pură încât nu se poate actualiza în nicio materie sau mediu, până acolo încât îi inspiră purtătorului ei un somn irezistibil. Laurel și Hardy, în schimb, sunt imaginea-acțiune, duelul perpetuu cu materia, cu mediul, cu femeile, cu ceilalți și unul cu celălalt; ei au știut să descompună duelul, rupând orice simultaneitate în spațiu ca să-i substituie o succesiune în timp, o lovitură pentru unul, apoi o lovitură pentru celălalt, în așa fel încât duelul se propagă la infinit și efectele sale se îngroașă prin supralicitare, în loc să se atenueze din cauza oboselii. Cert e că Laurel este ca un 1 al cuplului, reprezentantul

Scanned with OKEN Scanner

afectiv, cel care intră în panică și dezlănțuie catastrofa practică, dotat însă cu o inspirație care-i permite să treacă peste piedicile materiei și ale mediului; în vreme ce Hardy, 2-ul, omul de acțiune, este atât de privat de resurse intuitive, atât de lăsat în voia materiei brute, încât cade în toate capcanele acțiunilor a căror responsabilitate și-o asumă și în toate catastrofele pe care Laurel le-a declanșat fără a cădea el însuși în ele. Frații Marx, în sfârșit, sunt 3-ul. Cei trei frați sunt repartizați în așa fel încât Harpo și Chico apar cel mai adesea grupați, Groucho apărând de partea lui pentru a intra într-un soi de alianță cu ceilalți doi. Luat în ansamblul indisolubil al celor 3, Harpo e 1-ul, reprezentantul afectelor celeste, dar și - deja - al pulsiunilor infernale, voracitate, sexualitate, distrugere. Chico e 2-ul, el este cel care ia asupra sa acțiunea, inițiativa, duelul cu mediul, strategia efortului și a rezistenței. Harpo ascunde în impermeabilul său imens obiectele cele mai diverse, piese și bucăți care pot servi unei acțiuni oarecare; dar el însuși nu le dă decât o utilizare afectivă sau fetișistă, Chico fiind cel care extrage din ele mijloacele unei acțiuni organizate. În sfârșit, Groucho e treiul, omul interpretărilor, al actelor simbolice și al relațiilor abstracte. Cu toate acestea, fiecare dintre cei trei aparține în mod egal terțității pe care o alcătuiesc împreună. Harpo și Chico se află deja într-un asemenea raport încât Chico îi aruncă o *vorbă* lui Harpo, care trebuie să-i pună la dispoziție obiectul corespunzător, într-o serie care nu încetează să se denatureze (de exemplu, seria *flash-fish-flesh-flask-flush*... în *Animal Crackers*); invers, Harpo îi propune lui Chico enigma unui limbaj gestual, într-o serie de mimici pe care Chico trebuie să le ghicească fără încetare, pentru a extrage din ele o *propoziție*. Dar Groucho împinge arta interpretării până la ultimul său grad, pentru că este maestrul *raționamentului*, al argumentelor și al silogismelor care își vor găsi în non-sens o expresie pură: „Fie omul ăsta e mort, fie mi s-a oprit mie ceasul" (spune el, luându-i pulsul lui Harpo în *O zi la curse*). Din toate aceste puncte de vedere, măreția fraților Marx este de a fi introdus imaginea mentală în burlesc.

A introduce imaginea mentală în cinema și a face din ea împlinirea, desăvârșirea tuturor celorlalte imagini a fost și sarcina lui Hitchcock. Așa cum spun Rohmer și Chabrol cu privire la *Crima*

Scanned with OKEN Scanner

era aproape perfectă, „întregul sfârșit al filmului nu e decât expunerea unui raționament și, totuși, nu obosește nicio clipă atenția"[3]. Și lucrul acesta nu se produce doar la sfârșit, ci chiar de la început: cu celebrul său flash-back mincinos, *Marele alibi* începe printr-o interpretare, care se prezintă ca o amintire recentă sau chiar ca o percepție. La Hitchcock, acțiunile, afecțiunile, percepțiile, totul este interpretare, de la început până la sfârșit[4]. *Funia* este făcut dintr-un singur plan, în măsura în care imaginile nu sunt decât meandrele unuia și aceluiași raționament. Motivul e simplu: în filmele lui Hitchcock, o acțiune, fiind dată (la prezent, la viitor sau la trecut), va fi literalmente înconjurată de un ansamblu de relații care fac să-i varieze subiectul, natura, scopul etc. Ceea ce contează nu este autorul acțiunii, cel pe care Hitchcock îl numește cu dispreț *whodunit* („cine a făcut-o?"), dar nici acțiunea însăși: e ansamblul relațiilor în care acțiunea și autorul ei sunt prinși. De unde sensul foarte special al cadrului: desenele prealabile ale cadrajului, stricta delimitare a cadrului, aparenta eliminare a extra-cadrului se explică prin referința constantă a lui Hitchcock nu la pictură sau teatru, ci la tapiserie, adică la țesere. Cadrul este asemenea ramelor care susțin lanțul relațiilor, în vremea ce acțiunea constituie doar trama mobilă care trece pe deasupra și pe dedesubt. Înțelegem atunci că Hitchcock procedează de obicei prin planuri scurte, tot atâtea planuri câte cadre există, fiecare plan arătând o relație sau o variație a relației. Dar planul teoretic unic din *Funia* nu este deloc o excepție de la această regulă: foarte diferit de planul-secvență al lui Welles sau al lui Dreyer, care tinde, în două moduri, să subordoneze cadrul unui întreg, planul unic al lui Hitchcock subordonează întregul (relațiile) cadrului, mulțumindu-se să deschidă acest cadru în lungime, cu condiția să mențină închiderea pe lățime, exact ca într-un război care ar țese un covor infinit de lung. Esențial, oricum, este ca acțiunea, dar și percepția și afecțiunea, să fie încadrate într-o țesătură de relații. Tocmai acest lanț de relații este cel care constituie imaginea mentală, în opoziție cu trama acțiunilor, a percepțiilor și a afecțiunilor.

---

[3] Rohmer și Chabrol, *Hitchcock*, Ed. d'Aujourd'hui, p. 124.

[4] Cf. Narboni, „Visages d'Hitchcock", in *Alfred Hitchcock*, *Cahiers du cinéma*.

Scanned with OKEN Scanner

Hitchcock va împrumuta deci de la filmul polițist sau de la filmul cu spioni o acțiune extrem de frapantă de tipul „a ucide", „a fura". Dat fiind că ea este angajată într-un ansamblu de relații pe care personajele le ignoră (dar pe care spectatorul le cunoaște deja sau le va descoperi înainte), ea nu are decât aparența unui duel care generează orice acțiune: ea este deja altceva, deoarece relația constituie terțitatea care o ridică la stadiul de imagine mentală. Nu este deci suficient să definim schema lui Hitchcock spunând că un inocent este acuzat de o crimă pe care nu a comis-o; nu ar fi decât o greșeală de „cuplaj", o falsă identificare a „secundului", ceea ce numeam un indiciu de echivocitate. Dimpotrivă, Rohmer și Chabrol au analizat perfect schema lui Hitchcock: criminalul a săvârșit întotdeauna crima *pentru* altcineva, adevăratul criminal a săvârșit crima pentru inocent care, de voie, de nevoie, nu mai e astfel. Pe scurt, crima nu poate fi separată de operațiunea prin care criminalul și-a „dat în schimb" crima, ca în *Străini în tren*, sau chiar i-a „dat" sau i-a „înapoiat" crima inocentului, ca în *Legea tăcerii*. Nu se comite o crimă la Hitchcock, ea se înapoiază, se dă sau se schimbă. Ni se pare că acesta e punctul forte al cărții lui Rohmer și Chabrol. Relația (schimbul, darul, înapoierea etc.) nu se mulțumește să înconjoare acțiunea, ea o pătrunde dinainte și din toate părțile, transformând-o într-un act necesarmente simbolic. Nu există doar actantul și acțiunea, asasinul și victima, ci există întotdeauna un terț, dar nu un terț accidental sau aparent cum ar fi pur și simplu un inocent bănuit, ci un terț fundamental, constituit de relația însăși, relație a asasinului, a victimei sau a acțiunii cu terțul aparent. Această triplare perpetuă pune stăpânire și pe obiecte, percepții, afecțiuni. Fiecare imagine în cadrul său, prin cadrul său, trebuie să fie expunerea unei relații mentale. Personajele pot să acționeze, să perceapă, să simtă, dar nu pot să depună mărturie despre relațiile care le determină. Doar mișcările camerei și mișcările lor spre cameră sunt cele care-o fac. De unde opoziția lui Hitchcock față de Actors Studio, exigența lui ca actorul să joace cât mai simplu posibil, să fie cât mai neutru posibil, camera însărcinându-se cu restul. Acest rest este esențialul sau relația mentală. Camera, nu dialogul, este cea care *explică* de ce eroul din *În spatele ferestrei* are piciorul rupt (fotografii de mașini

Scanned with OKEN Scanner

de curse, în camera sa, aparat foto stricat). Camera este cea care, în *Teroare*, face ca bărbatul, femeia și cuțitul să nu intre pur și simplu într-o succesiune de perechi, ci într-o veritabilă relație (terțitate) care o face pe femeie să-i înapoieze crima bărbatului[5]. La Hitchcock nu există niciodată duel sau dublu: chiar în *Umbra unei bănuieli*, cei doi Charlie, unchiul și nepoata, asasinul și fata iau ca martor una și aceeași stare a lumii care, pentru unul, îi justifică crimele, iar, pentru cealaltă, nu poate fi iertată că a produs un asemenea criminal[6]. Și, în istoria cinematografului, Hitchcock apare drept cel care nu mai concepe realizarea unui film în funcție de doi termeni, regizorul și filmul de făcut, ci în funcție de trei: regizorul, filmul și publicul care trebuie să intre în film sau ale cărui reacții trebuie să facă parte integrantă din film (acesta este sensul explicit al suspansului, pentru că spectatorul este primul care „știe" relațiile[7]).

Între atâția comentatori excelenți (pentru că niciun autor de cinema nu a făcut obiectul atâtor comentarii), nu e cazul să alegem între cei care văd în Hitchcock un gânditor profund, sau doar un mare măscărici. Nu este totuși nevoie să facem din Hitchcock un metafizician, platonician și catolic, ca Rohmer și Chabrol, sau un psiholog al profunzimilor, ca Douchet. Hitchcock are, mai curând, o concepție foarte sigură, teoretică și practică, în ceea ce privește relațiile. Nu doar Lewis Carroll, ci întreaga gândire engleză a arătat că teoria relațiilor este piesa de rezistență a logicii, putând fi în același timp

---

[5] Cu privire la aceste două exemple, cf. Truffaut, *Le cinéma selon Hitchcock*, Laffont, p. 165 și pp. 79-82. Și p. 15: „Hitchcock este singurul cineast care poate să filmeze și să ne facă perceptibile gândurile unuia sau mai multor personaje fără să recurgă la dialog".

[6] Rohmer și Chabrol (pp. 76-78) îl completează în această privință pe Truffaut, care insistase doar asupra importanței cifrei 2 în *Umbra unei bănuieli*. Ei arată că, până și acolo, există o relație de schimb.

[7] Truffaut, p. 14: „Arta de a crea suspansul este, în același timp, aceea de a implica publicul în acțiune, făcându-l să participe la film. În domeniul spectacolului, a face un film nu mai este un joc care se joacă în doi (regizorul + filmul său), ci în trei (regizorul + filmul său + publicul)". Jean Douchet a insistat în mod special asupra acestei includeri a spectatorului în film: *Alfred Hitchcock*, Ed. de l'Herne. Și Douchet descoperă adesea o structură ternară în chiar conținutul filmelor lui Hitchcock (p. 49): de pildă, cu *La Nord prin Nord-Vest*, 1, 2, 3, în asemenea condiții încât primul este el însuși unu (șeful FBI-ului), al doilea, doi (cuplul), al treilea, trei (trioul de spioni). Ceea ce este întru totul conform cu terțitatea lui Peirce.

Scanned with OKEN Scanner

cea mai profundă și cea mai amuzantă. Dacă există teme creștine la Hitchcock, începând cu păcatul originar, este pentru că aceste teme au pus de la bun început problema relației, cum atât de bine știu logicienii englezi. Relațiile, imaginea mentală, sunt punctul de unde Hitchcock pleacă la rândul său, ceea ce el numește postulatul; și pornind tocmai de la acest postulat de bază, filmul se dezvoltă cu o necesitate matematică sau absolută, în ciuda neverosimilităților intrigii și ale acțiunii. Or, dacă se pleacă de la relații, ce se întâmplă, în chiar virtutea exteriorității lor? Se poate întâmpla ca relația să se topească, să dispară dintr-odată, fără ca personajele să se schimbe, dar lăsându-le în gol: dacă o comedie precum *Dl și dna Smith* aparține operei lui Hitchcock e tocmai deoarece cuplul află dintr-odată că, mariajul lor nefiind legal, ei n-au fost căsătoriți niciodată. Se poate întâmpla, dimpotrivă, ca relația să prolifereze și să se multiplice, în funcție de termenii luați în considerare și de terții aparenți care vin să i se adauge, subdivizând-o sau orientând-o în alte direcții (*Necazuri cu Harry*). Se întâmplă, în sfârșit, ca relația să treacă ea însăși prin variații, în funcție de variabilele care o efectuează, producând schimbări în unul sau mai multe personaje: tocmai în acest sens personajele lui Hitchcock nu sunt, desigur, niște intelectuali, dar au niște sentimente pe care le putem numi mai curând sentimente intelectuale decât afecte, în măsura în care se modelează după un joc variat de conjuncții trăite, deoarece... deși... pentru că... dacă... chiar dacă... (*Agent secret*, *Notorious*, *Suspiciune*). Ceea ce apare în toate aceste cazuri este faptul că relația introduce între personaje, roluri, acțiuni, decor o instabilitate esențială. Modelul acestei instabilități va fi aceea dintre vinovat și nevinovat. Dar, totodată, viața autonomă a relației o va face să tindă spre un soi de echilibru, fie și dezolat, disperat sau chiar monstruos: echilibrul inocent-vinovat, restituirea fiecăruia dintre ei a rolului său, retribuirea fiecăruia în funcție de acțiunea sa, toate acestea vor fi atinse, dar cu prețul unei limite ce riscă să erodeze sau chiar să șteargă ansamblul[8]. Așa cum se întâmplă cu chipul indiferent al soției care a înnebunit în *Falsul*

[8] Tocmai de aceea și găsim comentarii atât despre o „instabilitate esențială a imaginii" la Hitchcock (Bazin), cât și despre „un straniu echilibru", ca o limită, „și care definește tara constitutivă" a naturii umane (Rohmer și Chabrol, p. 117).

Scanned with OKEN Scanner

vinovat. Tocmai aici este Hitchcock un autor tragic: planul, la el ca întotdeauna în cinema, are într-adevăr două fețe, una întoarsă spre personaje, obiecte și acțiuni în mișcare, cealaltă întoarsă spre un întreg care se schimbă pe măsura derulării filmului. Dar, la Hitchcock, întregul care se schimbă este evoluția relațiilor, care merg de la dezechilibrul pe care-l introduc între personaje până la echilibrul înfricoșător pe care-l cuceresc în ele însele.

Hitchcock introduce imaginea mentală în cinema. Adică: face din relație obiectul unei imagini, care nu numai că se adaugă imaginilor-percepție, acțiune și afecțiune, dar le și încadrează și le transformă. Cu Hitchcock, un nou tip de „figuri" își fac apariția, niște figuri ale gândurilor. Într-adevăr, imaginea mentală cere ea însăși niște semne particulare care nu se confundă cu cele ale imaginii-acțiune. S-a remarcat adesea că detectivul nu are decât un rol mediocru și secundar (cu excepția cazurilor când intră pe deplin în relație, ca în *Blackmail*); și că indiciile au puțină importanță. În schimb, Hitchcock dă naștere unor semne originale, în funcție de cele două tipuri de relații, naturale și abstracte. În funcție de relația naturală, un termen trimite la alți termeni într-o serie obișnuită, astfel încât fiecare dintre ei poate să fie „interpretat" de către ceilalți: aceștia sunt *mărci* [*marques*]; dar este întotdeauna posibil ca unul dintre acești termeni să iasă din tramă și să apară în niște condiții care îl extrag din seria sa sau îl pun în contradicție cu ea, caz în care vom vorbi de *demarcări* [*démarques*]. Este deci foarte important ca termenii să fie cu totul obișnuiți, pentru ca unul dintre ei, mai întâi, să se poată desprinde din serie: cum spune Hitchcock, *Păsările* trebuie să fie niște păsări obișnuite. Anumite de-marcări ale lui Hitchcock sunt celebre, cum ar fi moara din *Corespondentul 17*, ale cărei roți se învârt în sensul invers vântului sau avionul cu sulfați din *La nord prin nord-vest*, care apare acolo unde nu există niciun câmp de sulfatat. La fel, paharul de lapte pe care luminozitatea sa interioară îl face suspect în *Suspiciune* sau cheia care nu se potrivește în broască în *Crima era aproape perfectă*. Uneori, de-marcarea se constituie foarte încet, ca în *Blackmail*, unde te întrebi dacă cumpărătorul de trabuc este prins normal în seria client-alegere-pregătire-aprindere, sau dacă este un șantajist care se servește de trabuc și de ritualul său pentru a provoca deja

Scanned with OKEN Scanner

tânărul cuplu. Pe de altă parte și în al doilea rând, conform relației abstracte, vom numi *simbol* nu o abstracțiune, ci un obiect concret purtător al unor relații diverse sau al variațiilor uneia și aceleiași relații, a unui personaj cu altele și cu el însuși[9]. Brățara este un astfel de simbol încă din *The ring*, ca și cătușele din *Treizeci și nouă de trepte* sau verigheta din *În spatele ferestrei*. De-marcările și simbolurile pot să fie convergente, în special în *Notorious*: sticla provoacă o asemenea emoție la unul dintre spioni încât iese, prin chiar acest fapt, din seria sa naturală vin-pivniță-cină; iar cheia pivniței, pe care eroina o ține în mâna ei strânsă, poartă ansamblul relațiilor pe care ea le întreține cu soțul ei căruia i-a furat-o, cu amantul ei căruia i-o va da, cu misiunea ei care constă în a descoperi ce se află în pivniță. Vedem că unul și același obiect, o cheie de pildă, poate, în funcție de imaginile în care e încadrat, să funcționeze ca un simbol (*Notorious*) sau ca o de-marcare (*Crima era aproape perfectă*). În *Păsările*, primul pescăruș care o lovește pe eroină este o de-marcare, dat fiind că iese cu violență din seria obișnuită care-l unește cu specia lui, cu omul și cu Natura. Dar miile de păsări, din toate speciile laolaltă, surprinse în pregătirile lor, în atacurile lor, în răgazurile lor, sunt un simbol: nu sunt abstracțiuni sau metafore, ci păsări adevărate, în sens literal, dar care prezintă imaginea inversată a raporturilor oamenilor cu Natura și imaginea naturalizată a raporturilor oamenilor între ei. De-marcările și simbolurile pot să semene superficial cu niște indicii: ele sunt total diferite, constituind cele două mari semne ale imaginii mentale. De-marcările sunt șocuri de relații naturale (serie), iar simbolurile, noduri de relații abstracte (ansamblu).

Inventând imaginea mentală sau imaginea-relație, Hitchcock se servește de ea pentru a închide ansamblul imaginilor-acțiune, ca și pe cel al imaginilor-percepție și afecțiune. De unde concepția sa cu privire la cadru. Iar imaginea mentală nu numai că le încadrează pe celelalte, ci le și transformă pătrunzându-le. Prin aceasta, s-ar

---

[9] Marca și de-marcarea nu apar în clasificarea semnelor făcută de Peirce. În schimb, simbolul apare, dar într-o cu totul altă accepțiune decât cea pe care o propunem noi: pentru Peirce, e un semn care trimite la obiectul său în virtutea unei legi, fie asociativă și obișnuită, fie convențională (marca ar fi deci doar un caz de simbol).

Scanned with OKEN Scanner

putea spune despre Hitchcock că încheie, că desăvârșește întregul cinema, împingând imaginea-mișcare până la limita ei extremă. Incluzând spectatorul în film și filmul în imaginea mentală, Hitchcock desăvârșește cinematograful. Totuși, unele dintre cele mai frumoase filme ale lui Hitchcock lasă să apară presentimentul unei chestiuni importante. *Vertigo* ne comunică un adevărat vertij; și, desigur, ceea ce este vertiginos e tocmai, în inima eroinei, relația Aceleiași cu Aceeași, care trece prin toate variațiunile raporturilor sale cu ceilalți (femeia moartă, soțul, inspectorul). Dar nu putem să uităm celălalt vertij, mai obișnuit, al inspectorului incapabil să urce scara clopotniței, trăind într-o stranie stare de contemplație care se transmite întregului film și care e rară la Hitchcock. Și *Family Plot*: descoperirea relațiilor trimite, chiar și pentru a ne face să râdem, la o funcție de prevestire. Într-un mod încă și mai direct, eroul din *În spatele ferestrei* accede la imaginea mentală nu doar pentru că e fotograf, ci pentru că se află într-o stare de incapacitate motrice: e redus, într-o oarecare măsură, la o situație optică pură. Dacă este adevărat că una dintre noutățile lui Hitchcock constă în a-l implica pe spectator în film, nu trebuia oare ca personajele însele, într-un mod mai mult sau mai puțin evident, să fie asimilabile unor spectatori? Dar atunci e posibil ca o consecință să apară drept inevitabilă: imaginea mentală nu ar fi atât o desăvârșire, o împlinire a imaginii-acțiune și a celorlalte imagini, cât o punere sub semnul întrebării a naturii și a statutului lor. Mai mult decât atât, întreaga imagine-mișcare ar fi pusă sub semnul întrebării prin ruperea legăturilor senzorimotoare în cutare sau cutare personaj. Ceea ce Hitchcock voise să evite, o criză a imaginii tradiționale în cinema, s-ar întâmpla totuși pe urmele lui Hitchcock și în parte prin intermediul inovațiilor sale.

2

Dar o criză a imaginii-acțiune poate ea oare să fie prezentată ca nouă? Nu era oare starea constantă a cinematografului? Dintotdeauna, filmele de acțiune cele mai pure au avut valoare prin episoade din afara acțiunii sau prin timpi morți între acțiuni, printr-un întreg ansamblu de extra-acțiuni și de infra-acțiuni, care

Scanned with OKEN Scanner

nu puteau fi tăiate la montaj fără ca filmul să fie desfigurat (de unde puterea redutabilă a producătorilor). Dintotdeauna, de asemenea, posibilitățile cinematografului, vocația sa pentru schimbările de locuri le inspirau autorilor dorința de a limita sau chiar de a suprima unitatea de acțiune, de a descompune acțiunea, drama, intriga sau povestea și de a duce mai departe o ambiție care traversa deja literatura. Pe de o parte, structura SAS era cea care se vedea pusă sub semnul întrebării: nu exista situație globalizantă care să poată fi concentrată într-o acțiune decisivă, acțiunea sau intriga netrebuind să fie decât o componentă într-un ansamblu dispersiv, într-o totalitate deschisă. Jean Mitry are dreptate, în acest sens, să arate că Delluc, scenarist al *Sărbătorii spaniole* de Germaine Dullac, voia deja să cufunde drama într-o „pulbere de fapte" dintre care niciunul să nu fie principal sau secundar, în așa fel încât să nu poată fi reconstituit decât conform unei linii frânte extrase din toate punctele și toate liniile sărbătorii[10]. Pe de altă parte, structura ASA e cea care suferea o critică analoagă: așa cum nu exista o poveste prealabilă, nu exista nici o acțiune preformată ale cărei consecințe asupra unei situații ar fi putut fi prevăzute și cinematograful nu putea să transcrie niște evenimente deja întâmplate, ci era în mod necesar dator să atingă evenimentul pe cale de a se întâmpla, fie intersectându-se cu o „știre de actualitate", fie provocând-o sau producând-o. E tocmai ceea ce a arătat atât de bine Comolli: oricât de departe ar merge munca de pregătire la mulți autori, cinematograful nu poate evita „ocolul prin direct". Există întotdeauna un moment când cinematograful întâlnește imprevizibilul sau improvizația, ireductibilitatea unui prezent viu sub prezentul narațiunii, iar camera nici măcar nu-și poate începe munca fără a da naștere propriilor sale improvizații, în același timp ca obstacole și ca mijloace indispensabile[11]. Aceste

---

[10] Jean Mitry, *Esthétique et psychologie du cinéma*, II, Ed. Universitaires, p. 397.

[11] Jean-Louis Comolli, „Le détour par le direct", *Cahiers du cinéma*, nr. 209 și 211, februarie și aprilie 1969. Marcel L'Herbier este unul dintre cei care au vorbit cel mai bine despre partea de improvizație de pe platou, inevitabilă și „admirabilă", despre prezența unui documentar în orice film și despre întâlnirea cu actualitățile: „În *El Dorado* m-am servit efectiv de procesiune, pe care n-am organizat-o, pentru a îmbogăți drama. Am dat frâu liber actorilor mei..." (cf. Noël Burch, *Marcel L'Herbier*, Seghers, p. 76).

Scanned with OKEN Scanner

două teme, totalitatea deschisă și evenimentul pe cale de a se face, țin de bergsonismul profund al cinematografului în general.

Totuși, criza care a zguduit imaginea-acțiune a depins de multe motive care nu au acționat pe deplin decât după război, unele fiind sociale, economice, politice, morale, iar altele mai interioare artei, în special literaturii și cinematografului. Am cita, la grămadă: războiul și urmările sale, șubrezirea „visului american" sub toate aspectele sale, noua conștiință a minorităților, ascensiunea și inflația imaginilor în același timp în lumea exterioară și în mintea oamenilor, influența exercitată asupra cinematografului de către noile moduri de a povesti pe care le experimentase literatura, criza Hollywoodului și a vechilor sale genuri... Desigur, continuă să se facă filme SAS și ASA: cele mai mari succese comerciale continuă să treacă pe aici, dar nu și sufletul cinematografului. Sufletul cinematografului cere din ce în ce mai multă gândire, chiar dacă gândirea începe prin a desface sistemul acțiunilor, al percepțiilor și al afecțiunilor, din care cinematograful se hrănise până atunci. Nu mai credem deloc că o situație globală poate să dea naștere la o acțiune capabilă să o modifice. Nu mai credem nici că o acțiune poate să forțeze o situație să se dezvăluie, fie și parțial. Iluziile cele mai „sănătoase" se prăbușesc. Primele, și peste tot, compromise sunt înlănțuirile situație-acțiune, acțiune-reacție, excitație-răspuns, pe scurt, legăturile senzorimotoare pe care se baza imaginea-acțiune. Realismul, în ciuda întregii sale violențe sau, mai degrabă, cu toată violența sa care rămâne senzorimotoare, nu dă seama de această nouă stare de fapt în care synsemnele se dispersează și indiciile se tulbură. Avem nevoie de noi semne. Un nou tip de imagine se naște, pe care putem încerca s-o identificăm în cinematograful american de după război, în afara Hollywoodului.

În primul rând, imaginea nu mai trimite la o situație globalizantă sau sintetică, ci la una dispersivă. Personajele sunt multiple, cu interferențe slabe, devenind principale sau redevenind secundare. Nu este totuși vorba de o serie de scheciuri sau de o suită de nuvele, dat fiind că toate sunt prinse în aceeași realitate care le dispersează. Robert Altman explorează această direcție în *O căsătorie* și mai ales în *Nashville*, cu piste sonore multiple și ecranul anamorfic care permite mai multe mizanscene simultane. Orașul și mulțimea își

Scanned with OKEN Scanner

pierd caracterul colectiv și unanimist, în genul lui King Vidor; orașul în același timp încetează să fie orașul de sus, orașul în picioare, cu zgârie-nori și contraplonjeuri, devenind orașul culcat, orașul orizontal sau de înălțimea unui om, în care fiecare își vede de treaba lui, pe cont propriu.

În al doilea rând, ceea ce s-a frânt este linia sau fibra de univers care prelungea evenimentele unele în altele sau asigura racordarea porțiunilor de spațiu. Mica formă ASA nu este deci mai puțin compromisă decât marea formă SAS. Elipsa încetează să mai fie un mod de a povesti, o modalitate de a trece de la o acțiune la o situație parțial dezvăluită: aparține situației înseși, realitatea rămânând lacunară și dispersivă în aceeași măsură. Înlănțuirile, racordurile și legăturile sunt în mod deliberat slabe. Hazardul devine singurul fir conducător, ca în *Cvintet* de Altman. Uneori, evenimentul întârzie și se pierde în timpi morți, alteori se produce prea repede, dar nu-i aparține celui căruia i se întâmplă (nici măcar moartea...). Și există raporturi intime între aceste aspecte ale evenimentului: dispersivul, directul pe cale de a se face și non-aparținătorul. Cassavetes se joacă cu aceste trei aspecte în *Asasinarea unui agent de pariuri* și în *Too Late Blues*. S-ar zice că e vorba de niște evenimente albe, care nu reușesc să-l privească într-adevăr pe cel care le provoacă sau le suportă, chiar atunci când îl lovesc în carnea sa: niște evenimente de care purtătorul, un om mort pe dinăuntru, cum spune Lumet, se grăbește să se debaraseze. În *Taxi Driver* de Scorsese, un șofer ezită între a se sinucide și a face o crimă politică și, înlocuind aceste proiecte cu măcelul final, se miră el însuși de acest lucru, ca și cum efectuarea nu l-ar privi mai mult decât veleitățile precedente. Actualitatea imaginii-acțiune și virtualitatea imaginii-acțiune pot cu atât mai mult să se schimbe una în alta cu cât au căzut în aceeași indiferență.

În al treilea rând, ceea ce a înlocuit acțiunea sau situația senzorimotoare este plimbarea, hoinăreala și dus-întorsul continuu. Hoinăreala și-a aflat în America condițiile formale și materiale ale unei reînnoiri. Ea se face din necesitate, interioară sau exterioară, din nevoia de fugă. Dar acum ea își pierde aspectul inițiatic pe care-l avea în călătoria germană (încă și în filmele lui Wenders) și pe care îl păstra, în ciuda tuturor schimbărilor, în călătoria *beat* (*Easy Rider*

Scanned with OKEN Scanner

de Dennis Hopper și Peter Fonda). Ea a devenit hoinăreală urbană, desprinzându-se de structura activă și afectivă care o susținea, o dirija și îi dădea direcții, chiar vagi. Cum ar putea să existe o fibră nervoasă sau chiar o structură senzorimotoare între șoferul din *Taxi driver* și ceea ce vede el pe trotuar prin intermediul unui retrovizor? Și, la Lumet, totul se întâmplă prin curse continue și prin dus-întorsuri, la nivelul pământului, prin mișcările fără scop prin care personajele se comportă ca niște ștergătoare de parbriz (*O după-amiază de câine*, *Serpico*). Acesta este, într-adevăr, aspectul cel mai clar al hoinărelii moderne, anume că ea se face într-un spațiu oarecare, gară de triaj, depou dezafectat, țesut dediferențiat al orașului, spre deosebire de acțiunea care se derula cel mai adesea în spațiu-timpul calificat al vechiului realism. Așa cum spune Cassavetes, e vorba de a descompune nu numai povestea, intriga sau acțiunea, ci și spațiul[12].

În al patrulea rând, te întrebi ce menține un ansamblu în această lume fără totalitate și fără înlănțuire. Răspunsul e simplu: ceea ce face să existe ansamblul sunt *clișeele* și nimic altceva. Nimic altceva decât clișee, peste tot clișee... Problema se pusese deja cu Dos Passos și cu noile tehnici pe care el le instaura în roman, înainte ca cinematograful să fi visat la ele: realitatea dispersivă și lacunară, vânzoleala de personaje cu interferență slabă, capacitatea lor de a deveni principale și de a redeveni secundare, evenimentele care se așază pe personaje și care nu le aparțin celor care le suportă sau le provoacă. Or, ceea ce cimentează toate acestea sunt clișeele curente ale unei epoci sau ale unui moment, sloganuri sonore și vizuale, pe care Dos Passos le numește, cu denumiri împrumutate din cinema, „actualități" și „ochi al camerei" (actualitățile sunt știrile amestecate de evenimente politice și sociale, de fapte diverse, de interviuri și de refrene, iar ochiul camerei este monologul interior al unui terț oarecare, care nu este identificat printre personaje). Sunt acele imagini plutitoare, acele clișee anonime care circulă prin lumea exterioară, dar care îl

---

[12] Pentru toate aceste puncte, a se vedea în special revista *Cinématographe*: despre Altman, nr. 45, martie 1979 (articolul lui Maraval) și nr. 54, ianuarie 1980 (Fieschi, Carcassonne); despre Lumet, nr. 74, ianuarie 1982 (Rinieri, Cèbe, Fieschi); despre Cassavetes, nr. 38, mai 1978 (Lara) și nr. 77, aprilie 1982 (Sylvie Trosa, Prades); despre Scorsese, nr. 45 (Cuel).

Scanned with OKEN Scanner

pătrund și pe fiecare în parte, constituindu-i lumea interioară, în așa fel încât fiecare nu posedă în sine decât niște clișee psihice prin care gândește și simte, se gândește și se simte, fiind el însuși un clișeu printre celelalte în lumea care-l înconjoară[13]. Clișeele fizice, optice și sonore, și clișeele psihice se hrănesc reciproc. Pentru ca oamenii să se suporte, pe ei înșiși și lumea, trebuie ca mizeria să fi cucerit interiorul conștiințelor și ca interiorul să fie la fel ca exteriorul. Această viziune romantică și pesimistă este cea pe care o regăsim la Altman și la Lumet. În *Nashville*, locurile orașului sunt dublate de imaginile pe care le inspiră, fotografii, înregistrări, televiziune; și personajele se reunesc în cele din urmă într-un refren banal. Această putere a clișeului sonor, un cântecel, se afirmă în *Un cuplu perfect* de Altman: *„la bal(l)ade"*[14*] își capătă cel de-al doilea sens, acela de poem cântat și dansat. În *Bye bye braverman*, de Lumet, care povestește plimbarea prin oraș a patru intelectuali evrei mergând la înmormântarea unui prieten, unul dintre cei patru rătăcește printre morminte citindu-le morților veștile recente din ziare. În *Taxi driver*, Scorsese face inventarul tuturor clișeelor psihice care se agită în mintea șoferului, dar, în același timp, și pe cel al clișeelor optice și sonore ale orașului-neon pe care-l vede defilând de-a lungul străzilor: el însuși, după măcel, va fi eroul național pentru o zi, atingând starea de clișeu, fără ca prin asta evenimentul să-i aparțină. În sfârșit, nu mai putem nici măcar distinge ceea ce este fizic și ceea ce este psihic în universalul clișeu din *King of comedy*, aspirând într-unul și același vid personajele interschimbabile.

Ideea uneia și aceleiași mizerii, interioare și exterioare, în lume și în conștiință, era deja ideea romantismului englez, în forma sa cea mai neagră, mai ales la Blake și la Coleridge: oamenii nu ar accepta intolerabilul dacă aceleași „rațiuni" care li-l impuneau din afară nu s-ar insinua în ei pentru a-i face să adere dinăuntru. După Blake, exista o întreagă *organizare a mizeriei*, de care revoluția americană

---

[13] Claude-Edmonde Magny a analizat toate aceste puncte la Dos Passos: *L'âge du roman américain*, Ed. du Seuil, pp. 125-137. Romanele lui Dos Passos și-au exercitat influența asupra neorealismului italian; invers, romancierul suferise el însuși o anumită influență a „cine-ochiului" lui Vertov.

[14*] Caz de omofonie imposibil de redat în limba română, *balade* = drumeție, *ballade* = baladă (n. tr.).

Scanned with OKEN Scanner

ar putea, probabil, să ne salveze[15]. Dar iată că America, dimpotrivă, avea să relanseze chestiunea romantică, dându-i o formă încă și mai radicală, încă și mai urgentă, încă și mai tehnică: dominația clișeelor, în interior ca și în exterior. Cum să nu crezi într-o puternică organizare premeditată, într-un mare și puternic complot, care a găsit mijlocul de a face clișeele să circule, din afară înăuntru, dinăuntru în afară? Complotul criminal, ca organizare a puterii, va lua în lumea modernă o înfățișare nouă, pe care cinematograful se va strădui s-o urmeze și s-o arate. Nu mai este deloc vorba, ca în filmul negru al realismului american, de o organizație care ar trimite la un mediu distinct, la niște acțiuni atribuibile prin care criminalii s-ar semnala ca atare (chiar dacă se fac în continuare filme de acest tip, de mare succes, ca *Nașul*). Nu mai există nici măcar un centru magic, din care ar putea pleca niște acțiuni hipnotice răspândindu-se în toate direcțiile, ca în primele două *Mabuse* ale lui Lang. E adevărat că asistam la o evoluție a lui Lang în această privință: *Testamentul lui Mabuse* nu mai trece printr-o producere de acțiuni secrete, ci mai curând printr-un monopol al reproducerii. Puterea ocultă se confundă cu efectele sale, cu suporturile sale, cu mass-media, radiourile sale, televiziunile sale, microfoanele sale: nu mai operează decât prin „reproducerea mecanică a imaginilor și a sunetelor"[16]. Iar aceasta este cea de-a cincea caracteristică a noii imagini și tocmai acest aspect este cel care va influența cinematograful american de după război. La Lumet, complotul este sistemul de ascultare, de supraveghere și de emisie din *Gang Anderson*; *Network* dublează orașul în același timp cu emisiunile și cu ascultările pe care nu încetează să le producă, în vreme ce *Prințul din New York* înregistrează întregul oraș pe bandă magnetică. Iar *Nashville* de Altman surprinde pe deplin această operație care dublează orașul cu toate clișeele pe care ea le produce, dedublând clișeele însele, în afară și înăuntru, clișee optice și sonore sau clișee psihice.

Acestea sunt cele cinci caracteristici izbitoare ale noii imagini: *situația dispersivă, legăturile deliberat slabe, forma-hoinăreală,*

[15] Despre importanța acestei teme în romantismul englez, cf. Paul Rozenberg, *Le romantisme anglais*, Larousse.

[16] Cf. Pascal Kané, „Mabuse et le pouvoir", *Cahiers du cinéma*, nr. 309, martie 1980.

Scanned with OKEN Scanner

conștientizarea clișeelor, denunțarea complotului. Este, în același timp, criza imaginii-acțiune și a visului american. Peste tot, este o repunere sub semnul întrebării a schemei senzorimotoare; și Actors Studio devine obiectul unor critici severe, în același timp în care suferă o evoluție și rupturi interne. Dar cum poate oare cinematograful să denunțe sumbra organizare a clișeelor, când participă la fabricarea și la propagarea lor în aceeași măsură ca revistele ilustrate și ca televiziunile? Poate condițiile speciale în care el produce și reproduce clișee le permit anumitor autori să ajungă la o reflecție critică de care nu ar dispune în altă parte. Tocmai organizarea cinematografului este cea care face ca, oricât de mari ar fi controalele care apasă asupra lui, creatorul să dispună cel puțin de un anumit timp pentru a „comite" ireversibilul. Are o șansă de a degaja o Imagine din toate clișeele și de a o ridica împotriva lor. Cu condiția, totuși, să aibă un proiect estetic și politic capabil să constituie o întreprindere pozitivă. Or, tocmai aici își găsește limitele cinematograful american. Toate calitățile estetice și chiar politice pe care el le poate avea rămân limitat critice și, tocmai de aceea, mai puțin „periculoase" decât dacă s-ar exercita într-un proiect de creație pozitiv. Atunci, fie critica se epuizează rapid și nu denunță decât o proastă utilizare a aparatelor și a instituțiilor, străduindu-se să salveze resturile visului american, ca la Lumet; fie se prelungește, dar se învârte în gol și începe să scârțâie, ca la Altman, mulțumindu-se să parodieze clișeul în loc să dea naștere unei noi imagini. Lawrence o spunea deja cu privire la pictură: furia împotriva clișeelor nu duce la mare lucru atâta timp cât se mulțumește să le parodieze; brutalizat, mutilat, distrus, un clișeu nu întârzie să renască din propria sa cenușă[17]. De fapt, ceea ce a constituit avantajul cinematografului american, faptul de a se fi născut fără o tradiție prealabilă care să-l sufoce, se întoarce acum împotriva lui. Căci acest cinematograf al imaginii-acțiune a dat el însuși naștere unei tradiții de care nu mai poate, în majoritatea cazurilor, să se desprindă decât negativ. Marile genuri ale acestui cinematograf, filmul psiho-social, filmul negru, westernul, comedia americană, se prăbușesc, menținându-și totuși cadrul gol. Pentru

[17] D. H. Lawrence, *Éros et les chiens*, Bourgois, pp. 253-257.

Scanned with OKEN Scanner

mari creatori, drumul emigrației s-a inversat așadar, din motive care nu țin doar de maccarthysm. Într-adevăr, Europa avea mai multă libertate în această privință; și marea criză a imaginii-acțiune s-a produs mai întâi în Italia. Periodicitatea este aproximativ: în jur de 1948, Italia; către 1958, Franța; către 1968, Germania.

3

De ce Italia mai întâi, înaintea Franței și a Germaniei? Dintr-un motiv esențial poate, dar exterior cinematografului. Sub impulsul lui de Gaulle, Franța avea la sfârșitul războiului ambiția istorică și politică de a face pe deplin parte dintre învingători: trebuia prin urmare ca Rezistența, chiar subterană, să apară ca detașamentul unei armate regulate, perfect organizate; și ca viața francezilor, chiar traversată de conflicte și de ambiguități, să apară ca o contribuție la victorie. Aceste condiții nu erau favorabile unei înnoiri a imaginii cinematografice, care se vedea menținută în cadrele unei imagini-acțiune tradiționale, în slujba unui „vis" specific francez. Astfel încât cinematograful, în Franța, nu va putea rupe cu tradiția sa decât destul de târziu și doar printr-un ocol reflexiv sau intelectual care a fost acela al Noului Val. Cu totul alta a fost situația în Italia: ea nu putea, desigur, să pretindă rangul de învingător; dar, spre deosebire de Germania, ea dispunea pe de o parte de o instituție cinematografică ce scăpase relativ de fascism, iar pe de altă parte putea să invoce o rezistență și o viață populară subiacente opresiunii, cu toate că lipsite de iluzii. Era, doar, nevoie, pentru a le capta, de un nou tip de „povestire", capabil să înțeleagă elipticul și neorganizatul, ca și cum cinematograful ar fi trebuit s-o ia de la zero, repunând sub semnul întrebării toate achizițiile tradiției americane. Italienii puteau, deci, să aibă o conștiință intuitivă a noii imagini pe cale de a se naște. Prin asta, nu explicăm nimic din geniul primelor filme ale lui Rossellini. Explicăm, cel puțin, reacția anumitor critici americani care au văzut în ele pretenția lipsită de măsură a unei țări învinse, un șantaj odios, un mod de a-i face pe învingători să le

Scanned with OKEN Scanner

fie rușine[18]. Și, mai ales, tocmai acea situație foarte specială a Italiei a făcut posibilă întreprinderea neorealismului.

Neorealismul italian este cel care a dat formă celor cinci caracteristici precedente. În situația de la sfârșitul războiului, Rossellini descoperă o realitate dispersivă și lacunară, deja în *Roma, oraș deschis*, dar mai ales în *Paisa*, serie de întâlniri fragmentare, mărunțite, care pun sub semnul întrebării forma SAS a imaginii-acțiune. Și mai curând criza economică de după război este cea care-l inspiră pe De Sica, făcându-l să distrugă forma ASA: nu mai există vector sau linie de univers care să prelungească și să racordeze evenimentele din *Hoți de biciclete*; ploaia poate oricând să întrerupă sau să devieze căutarea la întâmplare, hoinăreala bărbatului și a copilului. Ploaia italiană devine semnul timpului mort și al întreruperii posibile. Și încă furtul de biciclete sau evenimentele nesemnificative din *Umberto D* au o importanță vitală pentru protagoniști. Totuși, *I Vitelloni* de Fellini nu depune mărturie doar despre insignifianța evenimentelor, ci și despre incertitudinea înlănțuirii lor și despre neapartenența lor în raport cu cei care le îndură, în această nouă formă a hoinărelii. În orașul în demolare sau în reconstrucție, neorealismul face să prolifereze spațiile oarecare, cancer urban, țesut dediferențiat, terenuri virane, care se opun spațiilor determinate ale vechiului realism[19]. Iar ceea ce urcă la orizont, ceea ce se profilează în această lume, ceea ce se va impune într-o a treia fază nu este nici măcar realitatea crudă, ci dublura ei, dominația clișeelor atât în interior, cât și în exterior, în mintea și în inima oamenilor la fel ca în spațiul întreg. *Paisa* nu propune oare deja toate clișeele posibile ale întâlnirii America-Italia? Iar în *Călătorie în Italia*, Rossellini face inventarul clișeelor purei italianități, așa cum o vede burghezia ieșită

---

[18] Cf. textul violent al lui R. S. Warshow, reprodus în *Le néo-réalisme italien, Études cinématographiques*, pp. 140-142. Venind dintr-o parte a Americii, întotdeauna va exista o ranchiună față de neorealismul italian, care „îndrăznește" să instaureze o altă concepție asupra cinematografului. Scandalul Ingrid Bergman are și acest aspect: devenită fiica adoptivă a Americii, ea nu-și abandonează doar familia pentru Rossellini, ci abandonează însuși cinematograful învingătorilor.

[19] Cf. cele două numere din *Cinématographe* consacrate neorealismului, 42 și 43, decembrie 1978 și ianuarie 1979, în special articolele lui Sylvie Trosa și Michel Devillers.

Scanned with OKEN Scanner

la plimbare, vulcan, statui din muzeu, sanctuar al creștinilor... În *Generalul della Rovere*, el developează clișeul fabricării unui erou. Într-o manieră foarte specială, Fellini este cel care și-a pus primele filme sub semnul fabricării, al detectării și al proliferării clișeelor, exterioare și interioare: foto-romanul din *Șeicul alb*, foto-ancheta din *O agenție matrimonială*, barurile de noapte, music-hall-urile și circurile, apoi toate refrenele [*ritournelles*] care consolează ori disperă. Trebuia oare atribuit marele complot care organiza această mizerie, și pentru care Italia avea un nume gata făcut, Mafia? Francesco Rosi făcea portretul fără chip al banditului Salvatore Giuliano, decupând povestea în funcție de rolurile prefabricate care-i erau impuse de o putere imposibil de identificat și care nu se lăsa cunoscută decât prin efectele ei.

Neorealismul avea deja o înaltă concepție tehnică despre dificultățile pe care le întâlnea și despre mijloacele pe care le inventa; nu avea din cauza aceasta mai puțin și o foarte sigură conștiință intuitivă a noii imagini pe cale de a se naște. Noul Val francez a știut să ia pe cont propriu această mutație mai curând prin intermediul unei conștiințe intelectuale și reflexive. Aici se eliberează forma-hoinăreală de coordonatele spațio-temporale care îi mai rămâneau de la vechiul realism social, începând să aibă valoare prin ea însăși sau ca expresie a unei noi societăți, a unui nou prezent pur: dus-întorsul Paris-provincie și provincie-Paris la Chabrol (*Frumosul Serge* și *Verii*); rătăcirile devenite analitice, instrumente ale unei analize a sufletului, la Rohmer (seria *Povestirilor morale*) și la Truffaut (trilogia *Dragostea la douăzeci de ani*, *Săruturi furate* și *Domiciliu conjugal*); ancheta-plimbare a lui Rivette (*Parisul ne aparține*); plimbarea-fugă la Truffaut (*Trageți în pianist*) și mai ales la Godard (*Cu sufletul la gură*, *Pierrot nebunul*). Aici se naște o rasă de personaje fermecătoare, emoționante, pe care abia dacă le privesc evenimentele care li se întâmplă, chiar trădarea, chiar moartea, și care suportă și declanșează evenimente obscure, care se racordează la fel de rău ca porțiunile de spațiu oarecare pe care îl parcurg. Titlului filmului lui Rivette îi răspunde ca un ecou formula-cântec a lui Péguy: „Parisul nu aparține nimănui". Și, în *Dragostea nebună* de Rivette, comportamentele fac loc unor postúri azilare, unor acte explozive, care

Scanned with OKEN Scanner

frâng atât acțiunile personajelor, cât și înlănțuirile piesei pe care o repetă. Ceea ce tinde să dispară în acest nou tip de imagine sunt legăturile senzorimotoare, o întreagă continuitate senzorimotoare care constituia esențialul imaginii-acțiune. E nu doar scena celebră din *Pierrot nebunul*, „nu-știu ce să fac", în care *„la bal(l)ade"* devine pe nesimțite poem cântat și dansat, ci și o întreagă ascensiune de tulburări senzoriale și motorii, abia indicate la nevoie, mișcări care lasă o impresie de fals [*font faux*], „ușoară stângăcie a perspectivelor, încetinire a timpului, alterare a gesturilor (*Carabinierii* lui Godard, *Trageți în pianist* sau *Parisul ne aparține*)"[20]. Impresia de fals [*le faire-faux*] devine semnul unui nou realism, opus impresiei de adevărat [*faire-vrai*] a vechiului realism. Ciocniri stângace, lovituri de pumn și focuri de revolver prost plasate, un întreg defazaj între acțiune și vorbire iau locul duelurilor prea perfecte ale realismului american. Eustache îl va face să spună pe personajul din *Mama și curva*: „Cu cât pari mai fals așa, cu atât mergi mai departe, falsul e lumea de dincolo".

Sub domnia acestei puteri a falsului, toate imaginile devin clișee, fie pentru că li se dezvăluie stângăcia, fie pentru că li se denunță perfecțiunea aparentă. Gesturile stângace ale *Carabinierilor* au drept corelat seria cărților poștale pe care ei le aduc din război. Clișeele exterioare, optice și sonore, au drept corelat clișeele interioare sau psihice. Dar poate că abia în perspectivele noului cinema german își va afla acest element deplina sa dezvoltare. Daniel Schmid inventează o lentoare care face posibilă dedublarea personajelor, ca și cum ele ar exista alături de ceea ce spun și de ceea ce fac, alegând dintre clișeele exterioare pe cele pe care le vor încarna din interior, într-o permanentă permutabilitate a interiorului și a exteriorului (deja *La Paloma*, dar mai ales *Umbra îngerilor*, în care „evreul ar putea să fie fascistul, prostituata ar putea să fie peștele...", într-o partidă de cărți care face ca fiecare jucător să fie el însuși o carte, dar o carte jucată

[20] Claude Ollier, *Souvenirs écran*, Cahiers du cinéma-Gallimard, p. 58. Robbe-Grillet este cel care a insistat asupra importanței detaliilor care „lasă impresia de fals" [*fait faux*], văzând în ele un semn al realității în opoziție cu realismul, sau al adevărului în raport cu verismul: *Pour un nouveau roman*, Ed. de Minuit, p. 140 [Alain Robbe-Grillet, *Pentru un nou roman*, traducere de Vasi Ciubotariu, Tact, 2007, p. 133].

Scanned with OKEN Scanner

de un altul[21]). Dacă așa stau lucrurile, cum să nu crezi în existența unei conspirații mondiale difuze, a unei întreprinderi de aservire generalizată, care se extinde asupra întregului spațiu oarecare, propagând peste tot moartea? La Godard, *Micul soldat*, *Pierrot nebunul*, *Made in U. S. A.*, *Week-end*, cu mișcarea sa de rezistență finală, atestă în moduri diverse un inextricabil complot. Și Rivette, de la *Parisul ne aparține* până la *Podul din nord*, trecând prin *Călugărița*, nu va înceta să invoce conspirația mondială care distribuie rolurile și situațiile într-un soi de joc piticot malefic.

Dar, dacă totul înseamnă clișee și complot pentru a le schimba și a le propaga, se pare că nu există altă ieșire decât un cinema al parodiei și al disprețului, cum li s-a reproșat uneori lui Chabrol și lui Altman. Ce voiau, dimpotrivă, să spună neorealiștii atunci când vorbeau de respectul și de dragostea necesare nașterii noii imagini? Departe de a se limita la o conștiință critică negativă sau parodică, cinematograful s-a angajat în cea mai înaltă reflecție a sa, neîncetând s-o aprofundeze și s-o dezvolte. S-ar putea găsi la Godard formule care exprimă problema: dacă imaginile au devenit clișee, atât înăuntru, cât și în afară, cum să desprinzi din toate aceste clișee o Imagine, „doar o imagine" [*juste une image*], o imagine mentală autonomă? Din ansamblul clișeelor *trebuie* să iasă o imagine... Prin ce politică și cu ce consecințe? Ce este o imagine care nu ar fi un clișeu? Unde se sfârșește clișeul și unde începe imaginea? Dar dacă întrebarea nu are un răspuns imediat e tocmai pentru că ansamblul caracteristicilor precedente nu constituie noua imagine mentală căutată. Cele cinci caracteristici formează un înveliș (incluzând clișeele fizice și psihice), sunt o condiție necesară exterioară, dar nu produc imaginea, chiar dacă o fac posibilă. Și tocmai aici poate fi evaluată asemănarea și diferența cu Hitchcock. Noul Val putea fi numit, pe bună dreptate, hitchcocko-marxist mai degrabă decât „hitchcocko-hawksian". La fel ca Hitchcock, el voia să ajungă la ima-

[21] Cf. *Dossier Daniel Schmid*, Ed. L'Âge d'homme, pp. 78-86 (în special ceea ce Schmid numește „clișeele din carton"). Dar Schmid e perfect conștient de pericolul care nu i-ar lăsa cinematografului decât o funcție de parodie (p. 78): tocmai de aceea, clișeele nu proliferează decât pentru ca din ele să iasă ceva. În *Umbra îngerilor*, două personaje ies din clișeele care le asaltează din interior și din exterior, evreul și prostituata, pentru că au știut să păstreze sentimentul „fricii".

Scanned with OKEN Scanner

ginile mentale și la figurile de gândire (terțitate). Dar în vreme ce Hitchcock vedea în aceste caracteristici un fel de complement care trebuia să prelungească și să desăvârșească sistemul tradițional „percepție-acțiune-afecțiune", Noul Val va descoperi, dimpotrivă, în ele o exigență care era de ajuns pentru a distruge întregul sistem, pentru a tăia percepția de prelungirea ei motoare, acțiunea, de firul care o unea cu o situație, afecțiunea, de aderența sau apartenența la niște personaje. Noua imagine nu ar fi, așadar, o desăvârșire, o împlinire a cinematografului, ci o mutație. Ceea ce Hitchcock refuzase în mod constant trebuia, dimpotrivă, vrut, stabilit ca scop. Trebuia ca imaginea mentală să nu se mulțumească să țeasă un ansamblu de relații, ci să formeze o nouă substanță. Trebuia ca ea să devină cu adevărat gândire și gânditoare, chiar dacă pentru asta trebuia să devină mai „dificilă". *Existau două condiții.* Pe de o parte, ea ar cere și ar presupune o punere în criză a imaginii-acțiune și a imaginii-percepție și a imaginii-afecțiune, chiar riscând să descopere pretutindeni „clișee". Dar, pe de altă parte, această criză n-ar avea nicio valoare prin ea însăși, n-ar fi decât condiția negativă pentru apariția noii imagini gânditoare, chiar dacă aceasta trebuia căutată dincolo de mișcare.

Scanned with OKEN Scanner

Glosar

IMAGINE-MIȘCARE: ansamblu acentrat de elemente variabile care acționează și reacționează unele asupra celorlalte.

CENTRU DE IMAGINE: distanță între o mișcare primită și o mișcare executată, între o acțiune și o reacție (interval).

IMAGINE-PERCEPȚIE: ansamblu de elemente care acționează asupra unui centru și care variază în raport cu el.

IMAGINE-ACȚIUNE: reacție a centrului la ansamblu.

IMAGINE-AFECȚIUNE: ceea ce ocupă distanța între o acțiune și o reacție, ceea ce absoarbe o acțiune exterioară și reacționează în interior.

*

IMAGINE-PERCEPȚIE (lucrul)

Dicisemn: termen creat de Peirce pentru a desemna mai ales semnul propoziției în general. Folosit aici în legătură cu cazul special al „propoziției indirecte libere" (Pasolini). E o percepție în *cadrul* unei alte percepții. E statutul percepției solide, geometrice și fizice.

Reumă: a nu se confunda cu „rema" lui Peirce (cuvânt). E percepția a ceea ce traversează cadrul sau se scurge. Statut lichid al percepției înseși.

Gramă (*engramă sau fotogramă*): a nu se confunda cu o fotografie. E elementul genetic al imaginii-percepție, inseparabil ca atare de anumite dinamisme (imobilizare, vibrare, licărire, buclă,

Scanned with OKEN Scanner

repetare, accelerare, încetinire etc.). Statut gazos al unei percepții moleculare.

IMAGINE-AFECȚIUNE (calitatea sau puterea [*puissance*])

Icoană: utilizat de Peirce pentru a desemna un semn care trimite la obiectul său prin niște caracteristici interne (asemănare). Folosit aici pentru a desemna afectul în măsura în care e *exprimat* de un chip sau de un echivalent al chipului.

Calisemn (*sau potisemn*): termen creat de Peirce pentru a desemna o calitate care este un semn. Folosit aici pentru a desemna afectul în măsura în care este exprimat (sau expus) într-un *spațiu oarecare*. Un spațiu oarecare e fie un spațiu golit, fie un spațiu în care racordarea părților nu este fixă sau fixată.

Dividual: ceea ce nu este nici indivizibil, nici divizibil, ci se divizează (sau se reunește) schimbându-și natura. E statutul entității, adică a ceea ce e exprimat într-o expresie.

IMAGINE-PULSIUNE (energia)

Simptom: desemnează calitățile sau puterile [*puissances*] raportate la o *lume originară* (definită prin pulsiuni).

Fetiș: bucată smulsă de pulsiune dintr-un mediu real, corespunzând lumii originare.

IMAGINE-ACȚIUNE (forța sau actul)

Synsemn (*sau înglobant*): corespunde „sinsemnului" lui Peirce. Ansamblu de calități și de puteri în măsura în care sunt actualizate într-o stare de lucruri, constituind de atunci înainte un *mediu real* în jurul unui centru, o situație în raport cu un subiect: spirală.

Binom: toate formele de dueluri care constituie acțiunile unuia sau mai multor subiecți în mediul real.

Amprentă: legătură interioară între situație și acțiune.

Indiciu: utilizat de Peirce pentru a desemna un semn care trimite la obiectul său printr-o legătură de fapt. Folosit aici pentru a desemna legătura unei acțiuni (sau a unui efect de acțiune) cu o situație care nu este dată, ci doar inferată, sau care rămâne echi-

Scanned with OKEN Scanner

vocă și reversibilă. Distingem, din acest punct de vedere, *indicii de lipsă* și *indicii de echivocitate*: cele două sensuri ale elipsei.

Vector (*sau linie de univers*): linie frântă care unește puncte singulare sau momente remarcabile în punctul lor de maximă intensitate. Spațiul vectorial se deosebește de spațiul înglobant.

IMAGINE CU TRANSFORMARE (reflecția)

Figură: semn care, în loc să trimită la obiectul său, oglindește un altul (*imagine scenografică* sau *plastică*); sau care oglindește propriul său obiect, dar inversându-l (*imagine inversată*); sau care își oglindește direct obiectul (*imagine discursivă*).

IMAGINE MENTALĂ (relația)

Marcă: desemnează relațiile naturale, adică aspectele sub care imaginile sunt legate printr-o obișnuință care ne face să trecem de la unele la altele. *De-marcarea* desemnează o imagine smulsă relațiilor sale naturale.

Simbol: utilizat de Peirce pentru a desemna un semn care trimite la obiectul său în virtutea unei legi. Folosit aici pentru a desemna suportul unor *relații abstracte*, adică al unei comparații de termeni independent de relațiile lor naturale.

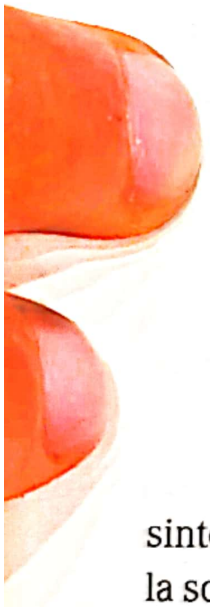
Opsemn și sonsemn: imagine optică și sonoră pură care rupe legăturile senzorimotoare, depășește relațiile și nu se mai lasă exprimată în termeni de mișcare, deschizându-se direct asupra timpului.

Scanned with OKEN Scanner

Scanned with OKEN Scanner

Postfață

Gândirea-cinema
Câteva repere[1]



„O carte de filosofie trebuie să fie, într-o măsură, o specie cu totul particulară de roman polițist, iar într-o altă măsură un fel de literatură științifico-fantastică. [...] Se apropie timpul în care nu va mai fi cu putință să scrii o carte de filosofie în felul în care o facem de-atâta vreme. [...] Căutarea unor noi mijloace de expresie filosofică a fost inaugurată de către Nietzsche și ea trebuie continuată astăzi în raport cu reînnoirea altor arte, precum teatrul și cinematograful."

Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție* (1968)[2]

Apărută în 1983, *Cinema 1. Imaginea-mișcare*, primul volum al marii sinteze despre arta filmului, marca, aparent, revenirea lui Gilles Deleuze la scrisul „clasic", de unul singur, la auctorialitatea „tradițională", individuală, după marea aventură în doi, împreună cu Félix Guattari, care își atinsese apogeul prin publicarea, în 1980, a monumentalului tom *Mille*

---

[1] La realizarea acestui scurt reperaj au fost utilizate următoarele texte:
Raymond Bellour, „Penser, raconter. Le cinéma de Gilles Deleuze", *in* Oliver Fahle, Lorenz Engell (dir.), *Der Film bei Deleuze/ Le cinéma selon Deleuze*, Verlag der Bauhaus-Universität, Weimar/ Presses de la Sorbonne Nouvelle, Paris, 1997, pp. 22-40.
François Dosse, *Gilles Deleuze et Félix Guattari. Biographie croisée*, La Découverte, Paris, 2007, cap. „Deleuze va au cinéma", pp. 466-496.
Paola Marrati, „Deleuze. Cinéma et philosophie", *in* François Zourabichvili, Anne Sauvagnargues, Paola Marrati, *La Philosophie de Deleuze*, Presses Universitaires de France, „Quadrige", Paris, 2011, pp. 229-340.
Pierre Montebello, *Deleuze, philosophie et cinéma*, Vrin, Paris, 2008.

[2] Traducere (ușor modificată) de Toader Saulea, Babel, București, 1995, pp. 9-11.

Plateaux (*Mii de platouri*), el însuși volumul al doilea al unei vaste sinteze intitulate *Capitalism și schizofrenie*, experimentare a unui mod diferit de a concepe Cartea și Istoria.

Încheind o sinteză în două părți scrisă în doi pentru a scrie o sinteză tot în două părți, dar aparent de unul singur, Gilles Deleuze nu făcea însă decât să mărească „banda", „haita", „poporul", realizând o istorie „naturală" a omului, sau o „altă metafizică", „cealaltă metafizică"[3], prin imaginile sale cinematografice, *împreună cu* întreaga pleiadă de cineaști și de critici care au realizat istoria filmului. Gândirea-împreună, „asamblajul colectiv de enunțare" își multiplica, așadar, efectivele în mod exploziv. Deoarece Deleuze nu scrie atât *despre* niște autori sau *despre* niște personaje sau *despre* niște concepte („personaje conceptuale"), cât operează, acționează, creează *împreună cu* ele. La limită, Deleuze scrie *cu Lumea*.

Scriind această carte, Deleuze surprindea, încă o dată, pe toată lumea. De ce tocmai despre film, prin film, împreună cu filmul? Și ce este de fapt, ca *gen*, această carte? Ce urmărește și ce realizează Deleuze prin ea? Încotro „bate" el? Care e, de fapt, *miza* acestei întreprinderi?

Iată principalele întrebări la care toți exegeții să străduiesc neîncetat, de la apariția cărții până azi (adică de peste treizeci de ani încoace), să răspundă, încercând să gândească *împreună cu* Deleuze și cu „banda" convocată de el, cu „poporul" constituit de către el.

*

„Acest studiu nu este o istorie a cinematografului. Este o taxinomie, o încercare de clasificare a imaginilor și a semnelor", avertizează, încă dinainte de începerea propriu-zisă a cărții, Gilles Deleuze. Altfel spus, „ceci n'est pas une pipe", „aceasta nu este o pipă", cum spune Magritte. *Cinema, 1* și *2, Imaginea-mișcare* (1983) și *Imaginea-timp* (1985) nu sunt o istorie a cinematografului, ci o istorie a lumii. Sau o istorie naturală a gândirii extra-lingvistice, în imagini. Deci un alt fel de istorie a omului. O istorie universală și o istorie a universului. Un roman ca mod literar, artist, de a scrie o istorie filosofică.

Redactarea cărții (cărților) despre film a fost precedată și însoțită, ca un adevărat șantier de cercetare, de cursul pe care Deleuze l-a dedicat

[3] Cf. P. Montebello, *L'autre métaphysique. Essai sur la philosophie de la nature: Ravaisson, Tarde, Nietzsche et Bergson*, Desclée de Brouwer, Paris, 2003.

Scanned with OKEN Scanner

cinematografului. Demarat la 10 noiembrie 1981, acest curs va însuma nu mai puțin de două sute cincizeci de ore repartizate pe nu mai puțin de trei ani universitari, 1981-1982, 1982-1983, 1984-1985 (Dosse, 466).

Deleuze fusese dintotdeauna un cinefil pasionat. Dar în urma unor hazarduri instituționale parcă pur deleuziene, Departamentul de studii cinematografice și audiovizuale din cadrul Universității experimentale de la Vincennes (departament desprins din departamentul „Arte", înființat în 1968 la universitatea Paris VIII), care în 1980 fusese mutată la Saint-Denis, ajunsese să se apropie foarte mult de Departamentul de filosofie, în cadrul căruia preda Gilles Deleuze, dat fiind că primul nu putea valida doctoratele, membrii lui recurgând în acest scop, încă din a doua jumătate a anilor '70, la colegii lor din cadrul celui de-al doilea, în special la Jean-François Lyotard și la Gilles Deleuze, care a profitat de ocazie pentru a-și împleti gustul pentru cinema cu interesele filosofice (Dosse, 467). Dacă în cartea sa *Le Bergsonisme* (*Bergsonismul*) din 1966, cinematograful nu era citat, Deleuze va face legătura dintre Bergson și cinema într-un text despre Godard din 1976[4]. Un prim „coautor" sau „complice" pornind de la care/ împreună cu care/ grație căruia gândește-creează Deleuze este, prin urmare, contemporanul său Jean-Luc Godard.

Cărțile despre cinema ale lui Deleuze nu ar fi fost însă, mai larg, posibile fără mediul cu totul aparte de critică, teorie și cultură cinematografică, altfel spus de creație cinematografică colectivă pe toate planurile, pe care l-a creat și întreținut, în paralel cu fenomenul Noului Val francez, istorica publicație *Cahiers du cinéma* și un teoretician de talia lui André Bazin (cu tot „fenomenologismul" său), urmat, între alții, de un critic precum Serge Daney. „În cea mai mare parte, Deleuze cinefil e fidel liniei lui Bazin, panteonul său onorează aceeași triadă, Rossellini-Renoir-Welles, și, la fel ca părintele *Caietelor*, el vede în neorealismul italian apariția cinematografului modern. [...] Deleuze a preluat această moștenire intelectuală a *Caietelor* [...] A reluat, în cea mai mare parte, o istorie a filmului pe care Langlois, Noul Val, Bazin, *Caietele*, Truffaut și Godard o concepuseră înaintea sa", consideră Serge Toubiana, actualul director general al Cinematecii franceze (apud. Dosse, 475).

---

[4] „Trei întrebări despre *De șase ori doi* (Godard)", republicat în *Pourparlers*, 1990/ *Tratative*, traducere de B. Ghiu și O. Țichindeleanu, Idea, 2005.

Scanned with OKEN Scanner

Cu toate acestea, cartea (cărțile) despre cinema a(le) lui Deleuze măresc infinit miza și amploarea perspectivelor asupra filmului, fiind primite inițial cu extreme rezerve de către lumea academică, pentru a deveni, în momentul de față, repere esențiale în bibliografia de specialitate. *Cinema 1* și *Cinema 2* „au trecut ca un aerolit prin cerul teoriei cinematografice, al teoriei franceze a cinematografului din care fac parte, dar față de care rămân, totodată, străine" (Bellour, 23).

*

Care este, totuși, *statutul* acestor cărți-unicat? *Ce* sunt ele? Dar care e statutul cinematografului însuși?

Până la aceste cărți, Deleuze scrisese monografii dedicate unor autori (nu numai filosofi, ci și scriitori – Proust, de exemplu – și un pictor – Francis Bacon), dar niciuna dedicată unei arte. Pe de altă parte, dintotdeauna, inclusiv în cărțile redactate împreună cu Guattari, Deleuze urmărise scrierea, altfel, a unei Istorii, practicând, așa cum s-a observat, periodizări triadice. Merită reținută interpretarea statutului cu totul aparte al cărților *Cinema* ca roman cu „personaje conceptuale", ca „istorie conceptuală", ca „istorie în același timp romanescă și naturală" (Bellour, 27, 30).

Dar de ce, totuși, încă o dată, *filmul*, o carte tocmai despre film, o istorie natural-romanescă a secolului al XX-lea, a omului actual, prin film, ca film?

Pentru că filmul însuși este istoria omului actual, reprezintă o șansă, extrem de ambiguă și amarnic disputată, de realizare *extra-lingvistică*, *post-logocentrică* a istoriei, de *filosofie populară*, în *imagini*.

„Povestea", „istoria" pe care o analizează, pe care o realizează Deleuze, „schema" pe care o imprimă puternica operațiune de lectură-formalizare deleuziană în cartea *Cinema*, în special în *Cinema 1*, e, tocmai, aceasta: ieșirea, prin film, din *iluzia*, din auto-iluzionarea voluntarist-utopică a *modernității* cu privire la posibilitatea *acțiunii eficace*, transformatoare, a omului-releu activ, agent al istoriei, asupra mediului pentru aproprierea acestuia ca Lume.

Cinematograful s-a născut, la sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea, ca rod și mediu de cercetare-expresie a unei crize a cunoașterii, în special a metafizicii tradiționale ca soclu categorial și schematic al întregii cunoașterii, sub influența „revoluției științifice", artele

Scanned with OKEN Scanner

fiind mediul de expresie al acestei crize-mutații, iar filmul fiind invenția cea mai reprezentativă, *strategică*, din acest punct de vedere: prima artă cu adevărat modernă, de *avangardă*, adică în același timp *artă pentru mase* și *artă tehnică*, artă *popular-industrială*, cu posibilități sporite, deci, de *„spiritualizare forțată"*, prin „șoc" mecanic, a omului, așa cum considerau corifei precum Eisenstein (analizat de către Deleuze în *Imaginea-mișcare*) sau Kandinsky (*Despre spiritual în artă*, 1910). Întreaga ambivalență, ambiguitate, duplicitate a modernității *hard* se află concentrată în film, ca armă cu dublu tăiș, în același timp de eliberare și de aservire. Cinematograful e modernitatea însăși, ca mediu expresiv însă, deci accesibil, reversibil, de lucru și de creație. Pentru toți și pentru oricine.

Cinema 1. Imaginea-mișcare analizează (de fapt, expune) tocmai criza transversală a modernității utopice, adică a istoriei-dialectică *și, deci*, a imaginii-acțiune și a istoriei-narațiune, a „filmului" revoluționar al modernității: schema SAS' (Situație inițială-Acțiune umană-Situație transformată), conform schematizării lui Deleuze din cartea de față.

*

„Secolul al XX-lea începe după Al Doilea Război Mondial" (Marrati, 290). La sfârșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea, cinematograful recuperează rapid istoria: se naște dintr-o criză, dar îi repetă (la nesfârșit, în permanență) istoria, cauzele, aflându-se în același timp *în întârziere* și *în avans*, situație pe care o exprimă exact Bergson, care, deși intuiește ideal esența cinematografului, se înșală în ceea ce privește realitatea lui. *„Cinema 1* și *Cinema 2* constituie, fără îndoială, cea mai profundă utilizare a bergsonismului, dar în niște scopuri care depășesc bergsonismul" (Montebello, 134). Deleuze îl „modernizează" pe Bergson (Montebello, 109): „Intervenția mea este una reparatorie, deoarece Bergson a fost tratat foarte dur de către fenomenologie" (Deleuze, cursul din 5 ianuarie 1982, apud. Dosse, 479).

„Operațiile de lectură" sau „deplasările" (cum le spune Montebello) operate de către Deleuze în *Cinema* se înscriu în continuitatea gândirii și a acțiunilor sale: împotriva grilei *fenomenologice* dominante postbelic (*re-metafizic*: deși își propune o ieșire din metafizica tradițională, până la urmă fenomenologia nu face decât s-o relanseze), inclusiv în înțelegerea cinematografului, deci împotriva supremației lui *Husserl* (și, indirect,

Scanned with OKEN Scanner

implicit, dar cu atât mai mult, a lui Heidegger), Deleuze îl actualizează, intempestiv, dis-cronic, contra-istoric, pe *Bergson*, expresiv, reprezentantiv pentru situația istorică a cinematografului tocmai prin dualitatea, prin contradicția, prin ambiguitatea creatoare a poziției sale față de acesta.

Bergson în dauna fenomenologiei și a lui Husserl, dominanți – și C. S. Peirce, cu pragmatismul său semiotic, în dauna, împotriva dominației lui Saussure, a structuralismului lingvistic și a semioticii logocentrice aplicate filmului (de un Christian Metz, de exemplu, de care Deleuze se va delimita explicit, deși expeditiv, în *Cinema 2. Imaginea-timp*).

Cinema contra Cinema, Cinema 1 contra Cinema 2, cinema „clasic" contra cinema „modern" (postbelic), imagine-timp contra imagine-mișcare, *din* și *prin* acesta.

Deleuze nu formulează însă judecăți de valoare, ci creează, cum spuneam, *împreună cu* toți marii creatori cinematografici, regizori, actori și critici: prin cinema, omul, *oricine*, își recreează propria lume, lumea devine popular și automat, industrial-democratic (adică spiritual), accesibilă oricui, tuturor. Tocmai de aceea este sensibil cinematograful la „exteriorul" de pură contingență al istoriei, la eșecul postbelic (Al Doilea Război Mondial) al utopiei acționist-revoluționare a modernității, atrăgându-ne tuturor atenția asupra spulberării iluziei (narcisice) a *posibilității acțiunii*, pentru că istoria însăși, gândirea însăși e, de fapt, „cinematograf", adică semiogeneză, „indirect-liberă" acțiune și interacțiune „fabulatorie", „delirantă", prin semne. În locul triadei dialecticii hegeliane, „terțitatea" acțiunii semiotice, adică a singurei acțiuni posibile, așa cum o descrie Peirce. Cinematograful este însuși mediul, de permanentă reversibilitate, al istoriei, redat „publicului", adică accesibilității democratice a oricui.

*

Aceasta e imensa *miză* filosofico-politică pe care o are, pe care o constituie, care este cinematograful. După explozia suicidară a credinței mesianic-revoluționare, caracteristică modernității „secularizate", în posibilitățile acțiunii subiectului uman de a *transforma lumea*, schema generală, transversală, matriciala SAS' (Situație inițială-Acțiune umană-Situație transformată), care întreținea onto-teo-logia, adică metafizica politică tradițională, bazată pe iluzia transcendenței și, deci, pe necesitatea ierarhiei, care se regăsește, în analizele lui Deleuze, atât

Scanned with OKEN Scanner

la nivelul micro al acțiunii umane („schema senzorimotoare"), cât și la nivelul macro al „modelizării" dialectic-hegeliene a istoriei și la cel meta- al narațiunii literar-istoriografice, nu mai avem altă șansă decât aceea de *a crede în această lume*, conversiune a credinței în imanență.

Cinematograful pe care Deleuze îl numește „clasic", acela al imaginii-mișcare, de până la Al Doilea Război Mondial, care face obiectul acestui prim volum, ținea de un model al istoriei caracteristic secolului al XIX-lea. „Al Doilea Război Mondial zdruncină, pe lângă schemele senzorimotoare ale acțiunii-răspuns adecvat, și această concepție asupra istoriei universale. [...] Nu există istorie a secolului al XX-lea" (Marrati, 300).

În formularea lui P. Montebello, trecerea de la *Cinema 1. Imaginea-mișcare*, care descrie (adică se folosește de) „cinematograful clasic", la *Cinema 2. Imaginea-timp*, adică la „cinematograful modern", este trecerea de la un „regim «organic» al imaginii" la un „«regim cristalin» al imaginii".

*

Am putea crede că această bătălie, că însăși victoria, crescută pe o înfrângere, a cinematografului „modern" postbelic nu mai este de actualitate. Că acest cinematograf, „sinematograf", a căzut el însuși în desuetudine. Că, altfel spus, conceptele și, mai ales, schemele, „formulele" lui Gilles Deleuze, din *Cinema 1* și, mai ales, așa cum vom vedea, din *Cinema 2*, nu ne mai interesează, nu ne mai privesc.

Ele ne interesează însă, sunt, altfel spus, de urgentă actualitate tocmai în măsura în care, prin *video* și, mai ales, prin trecerea imaginii în regimul posibilităților infinite, fără urme, limite și granițe, ale *digitalului* (imaginea-flux), cinematograful a fost re-captat și reîntors, practic, recuperat reacționar tocmai de către modelul și schemele conservator-iluzioniste, ideologice, de tip SAS', aparținând, tipologic, pre-modernității sau modernității prime, de secol al XIX-lea.

Mai cu seamă prin *televiziune*, a cărei domnie a apus doar ca model centralizat, „micul ecran" multiplicându-se, miniaturizându-se și diseminând, de fapt, în momentul de față, disimulându-și și capilarizându-și puterea și influența (centrele manipulatorii devenind, astfel, abstracte și, mai ales, imanente, inseparabile, *indistincte*), mai cu seamă prin televiziune, așadar, noi continuăm, azi, să fim ținuți prizonierii iluziei

Scanned with OKEN Scanner

posibilității *acțiunii eficace*, tot ce ni se cere fiind, însă, să consumăm, singura *subiectivare* permisă, accesibilă, încurajată politic, fiind nu cea politică, ci cea economică.

Dualitatea, ambivalența, ambiguitatea, duplicitatea cinematografului, care este aceea a imaginii-flux și ține de capacitatea acesteia de a influența, prin contopire, fluxurile de gândire și afective, s-a generalizat azi. Prin cinema, deci prin imaginea-mișcare, deci prin televiziune, video, ecrane de tot felul, gândirea poate fi, în continuare, *fie forțată, șocată, „atrasă"* pentru a ajunge să vadă intolerabilul, mizeria, *fie blocată* în „clișeele" unor false scheme-formule transformator-revoluționare, prin dialectica fals salvatoare și reapropriantă a imaginii-acțiune.

Trebuie să vedem, în sens bergsonian-deleuzian (sau mai curând invers), totul, Totul, Întregul, Timpul, adică intolerabilul cu șansele lui extra-umane, să spargem *vizibilitatea* imaginii prin *lizibilitatea* ei, nu doar să percepem selectiv, îngust, utilitar, adică doar pentru o supraviețuire închisă în consum.

*

Deleuze s-a preocupat de cinematograf, a scris *cu* cinematograful și *pornind de la* el, preluându-i șansele și pericolele, și deoarece acesta este un mod extra-lingvistic, non-logocentric de a face, popular, filosofie: *„pop filosofie"*. Adică exact ce-și propunea Deleuze însuși prin cărțile sale, prin modul de a le concepe și de a le redacta, ca *„fabulări"*, ca „deliruri", ca „raiduri" conceptuale, ca istorii romanești cu „personaje conceptuale" - ca „mașini de război".

Cinematograful e deja altă istorie și are deja altă istorie, este el însuși altă istorie, alt mod de a fi și de a face istorie, o istorie eliberatoare la toate nivelurile.

„Proiectul lui Deleuze este, prin urmare, acela de a desprinde o «esență» a cinematografului, de a descrie ce are el caracteristic, de a analiza cum și în ce moduri singulare gândește cinematograful direct în imagini. [...] Prin clasificarea imaginilor propusă de către Deleuze se profilează o istorie a cinematografului ca istorie a mizelor estetice, politice și filosofice ale secolului al XX-lea" (Marrati, 234).

Cinematograful *gândește*, dar *altfel*. Este egalul popular, comun, accesibil, al filosofiei, *tehnică democratică* la propriu, adică unificarea,

Scanned with OKEN Scanner

resorbirea versanților dușmani, dezbinați, ai modernității înseși. Este egalul, echivalentul filosofiei, dar în regim *extra-lingvistic*: filosofie-imagine. Ar putea avea o influență *masivă*, cu adevărat revoluționară, infinit mai mare decât filosofia însăși. Cinematograful este prin el însuși *revoluție*, am uitat, am fost făcuți să uităm asta. Adică o miză filosofică și politică.

Ne putem, deci, întreba dacă nu cumva Deleuze „face din cinema nu numai arta secolului al XX-lea, ci și o componentă necesară a noii imagini, moderne, a gândirii" (Marrati, 333). „Va fi, deci, vorba de a gândi altfel cinematograful, încercând să gândească mai curând cu cinematograful decât despre cinematograf, scriind cu cinematograful o carte de filosofie. [...] Prima istorie-artistă a cinematografului. Prima istorie conceptuală a cinematografului" (Bellour, 24, 27), care ne va permite „să aflăm ceva mai mult și despre cinematograf, și despre filosofie, și despre enigmaticul raport dintre ele, pentru prima dată formulat ca atare" (Bellour, 23).

Să fi urmărit oare Deleuze, o modernizare politică, adică spirituală, a filosofiei prin cinema? Vom vedea când vom ajunge la *Cinema 2. Imaginea-timp*.

Oricum, nu mai e sigur că Deleuze *scrie*, că nu face, deja, cinema, un fel de cinema, nu atât o filosofie a cinematografului, cât o *filosofie-cinema*, apropriindu-și practic, „fabulatoriu", ideea eliberatoare de cinema.

BOGDAN GHIU

Scanned with OKEN Scanner

Cuprins

Notă asupra ediției (de Ioan Pop-Curșeu) 5
Cuvânt înainte 11

I. TEZE DESPRE MIȘCARE (primul comentariu la Bergson) 13
Prima teză: mișcarea și momentul / 13
A doua teză: momente privilegiate și momente oarecare / 16
A treia teză: mișcare și schimbare. – Întregul, Deschisul sau durata. – Cele trei niveluri: întregul și părțile sale; mișcarea; întregul și schimbările sale / 21

II. CADRU ȘI PLAN, CADRAJ ȘI DECUPAJ 27
Primul nivel: cadru, ansamblu sau sistem închis. – Funcțiile cadrului. – Extra-câmpul: cele două aspecte ale sale / 27
Al doilea nivel: plan și mișcare. – Cele două fețe ale planului: spre ansambluri și părțile lor, spre întreg și schimbările sale. – Imaginea-mișcare. – Secțiune mobilă, perspectivă temporală / 36
Mobilitate: montaj și mișcare a camerei. - Problema unității planului (planurile-secvență). – Importanța falsului racord / 43

III. MONTAJ 51
Al treilea nivel: întregul, compoziția imaginilor-mișcare și imaginea indirectă a timpului. – Școala americană: compoziție organică și montaj la Griffith. – Cele două aspecte ale timpului: intervalul și întregul, prezentul variabil și imensitatea / 51
Școala sovietică: compoziție dialectică. – Organicul și pateticul la Eisenstein: spirală și salt calitativ. – Pudovkin și Dovjenko. – Compoziția materialistă a lui Vertov / 55

Scanned with OKEN Scanner

Școala franceză dinainte de război: compoziție cantitativă. – Ritm și mecanică. Cele două aspecte ale cantității de mișcare: relativ și absolut. – Gance și sublimul matematic. – Școala expresionistă germană: compoziție intensivă. – Lumina și întunericul (Murnau, Lang). – Expresionismul și sublimul dinamic / 66

IV. IMAGINEA-MIȘCARE ȘI CELE TREI TIPURI ALE SALE (al doilea comentariu la Bergson) 87

Identitatea dintre imagine și mișcare. – Imagine-mișcare și imagine-lumină / 87

De la imaginea-mișcare la tipurile ei. – Imagine-percepție, imagine-acțiune, imagine-afecțiune / 94

Proba inversă: cum să anulezi cele trei tipuri (*Film* de Beckett). – Cum se compun tipurile / 101

V. IMAGINEA-PERCEPȚIE 107

Cei doi poli, obiectiv și subiectiv. – „Semi-subiectiva" sau imaginea indirectă liberă (Pasolini, Rohmer) / 107

Spre o altă stare a percepției: percepția lichidă. – Rolul apei în școala franceză dinainte de război. – Grémillon, Vigo / 114

Spre o percepție gazoasă. – Materia și intervalul după Vertov. – Engrama. – O tendință a cinematografului experimental (Landow) / 119

VI. IMAGINEA-AFECȚIUNE: CHIP ȘI GROS-PLAN 127

Cei doi poli ai chipului: putere și calitate / 127

Griffith și Eisenstein. – Expresionismul. – Abstracția lirică: lumina, albul și refracția (Sternberg) / 132

Afectul ca entitate. – Icoana. – „Primitatea" după Peirce. – Limita chipului sau neantul: Bergman. – Cum să scapi de chip / 137

VII. IMAGINEA-AFECȚIUNE: CALITĂȚI, PUTERI, SPAȚII OARECARE 147

Entitatea complexă sau exprimatul. – Conjuncții virtuale și conexiuni reale. – Componentele afective ale gros-planului (Bergman). – De la gros-plan la celelalte planuri: Dreyer / 147

Afectul spiritual și spațiul la Bresson. – Ce este un spațiu „oarecare"? / 155

Scanned with OKEN Scanner

Construcția spațiilor oarecare. — Umbra, opoziția și lupta în expresionism. — Albul, alternanța și alternativa în abstracția lirică (Sternberg, Dreyer, Bresson). - Culoarea și absorbția (Minnelli). — Cele două feluri de spații oarecare și frecvența lor în cinematograful contemporan (Snow) / 159

VIII. DE LA AFECT LA ACȚIUNE: IMAGINEA-PULSIUNE 175

Naturalismul. - Lumile originare și mediile derivate. — Pulsiuni și bucăți, simptome și fetișuri. — Doi mari naturaliști: Stroheim și Buñuel. — Pulsiuni de parazitism. — Entropia și ciclul / 175

O caracteristică a operei lui Buñuel: puterea repetiției în imagine / 185

Dificultatea de a fi naturalist: King Vidor. — Cazul și evoluția lui Nicholas Ray. — Al treilea mare naturalist: Losey. — Pulsiunea de servilitate. — Întoarcerea împotriva sieși. — Coordonatele naturalismului / 188

IX. IMAGINEA-ACȚIUNE: MAREA FORMĂ 199

De la situație la acțiune: „secunditatea". — Înglobantul și duelul. — Visul american. — Marile genuri: filmul psiho-social (King Vidor), westernul (Ford), filmul istoric (Griffith, Cecil B. de Mille) / 199

Legile compoziției organice / 212

Legătura senzorimotoare. — Kazan și Actors Studio. — Amprenta / 216

X. IMAGINEA-ACȚIUNE: MICA FORMĂ 223

De la acțiune la situație. — Cele două tipuri de indicii. — Comedia de moravuri (Chaplin, Lubitsch) / 223

Westernul la Hawks: funcționalismul. — Neowesternul și tipul său de spațiu (Mann, Peckinpah) / 229

Legea micii forme și burlescul. — Evoluția lui Chaplin: figura de discurs. — Paradoxul lui Keaton: funcția minorantă și recurentă a marilor mașini / 234

XI. FIGURILE SAU TRANSFORMAREA FORMELOR 245

Trecerea de la o formă la alta la Eisenstein. — Montajul atracțiilor. — Diferitele tipuri de figuri / 245

Figurile Marelui și ale Micului la Herzog / 252

Scanned with OKEN Scanner

Cele două spații: Înglobantul-suflu și linia de Univers. — Suflul la Kurosawa: de la situație la întrebare. — Liniile de univers la Mizoguchi: de la traseu la obstacol / 255

XII. CRIZA IMAGINII-ACȚIUNE 267

„Terțitatea" după Peirce și relațiile mentale. — Frații Marx. — Imaginea mentală după Hitchcock. — Mărci și simboluri. — Cum desăvârșește Hitchcock imaginea-acțiune ducând-o la limită / 267

Criza imaginii-acțiune în cinematograful american (Lumet, Cassavetes, Altman). — Cele cinci caracteristici ale acestei crize. — Destinderea legăturii senzorimotoare / 277

Originea crizei: neorealismul italian și Noul Val francez. — Conștiința critică a clișeului. — Problema unei noi concepții despre imagine. — Către un dincolo al imaginii-mișcare / 285

Glosar 291

Postfață (de Bogdan Ghiu) 295

Scanned with OKEN Scanner

Colecția:
CINEMAG

A APĂRUT:
Gilles Deleuze – *CINEMA 1. Imaginea-mișcare*

VA APĂREA:
Gilles Deleuze – *CINEMA 2. Imaginea-timp*

Coperta: Imagine TACT
Redactor: Bogdan Ghiu
Corector: Vasi Ciubotariu
Tehnoredactor: Cristian Moisa

Editura TACT, Str. Patriciu Barbu, nr. 13, Cluj-Napoca
Tel./fax: 0264-450129, www.imaginetact.ro

Scanned with OKEN Scanner

Cinema 1 şi *Cinema 2* au trecut ca un aerolit prin cerul teoriei cinematografice, al teoriei franceze a cinematografului din care fac parte, dar faţă de care rămân, totodată, străine.

Raymond Bellour

„Povestea", „istoria" pe care o analizează, pe care o realizează Deleuze, „schema" pe care o imprimă puternica operaţiune de lectură formalizare deleuziană în cartea *Cinema*, în special în *Cinema 1*, e, tocmai, aceasta: ieşirea, prin film, din iluzia, din auto iluzionarea voluntarist utopică a modernităţii cu privire la posibilitatea acţiunii eficace, transformatoare, a omului releu activ, agent al istoriei, asupra mediului pentru aproprierea acestuia ca Lume.

Bogdan Ghiu

Scanned with OKEN Scanner